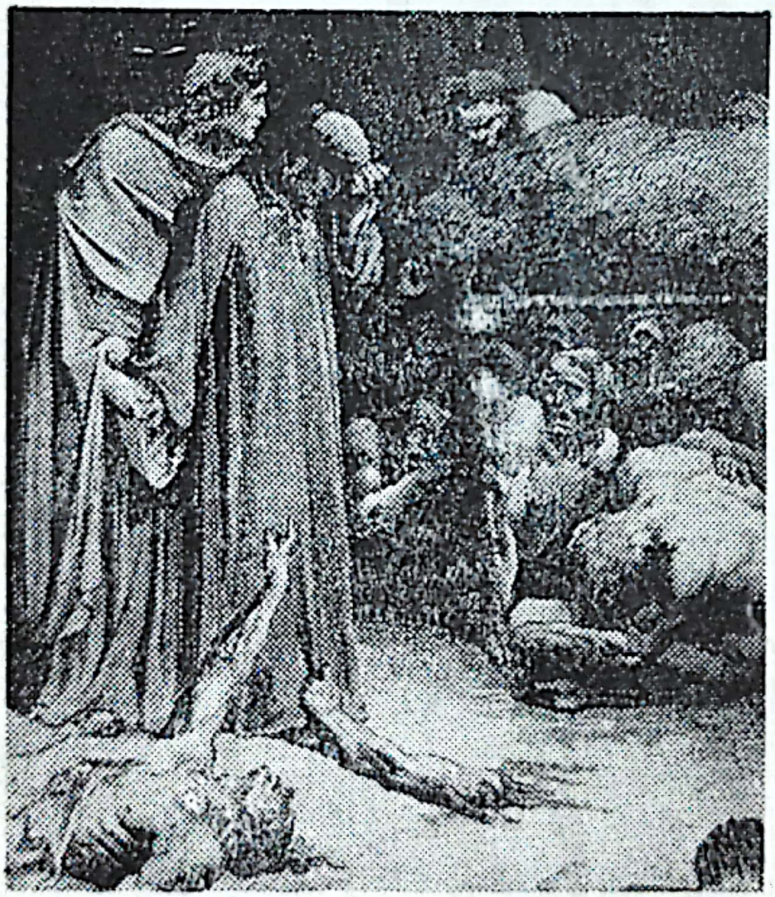
ANCA SÎRBU

JULIEN GREEN
o conștiință tragică



Editura Universității „Al. I. Cuza" Iași

Scanned with OKEN Scanner

ANCA SÎRBU

JULIEN GREEN
o conștiință tragică

Editura Universității «Al.I.Cuza»
Iași - 1995

Scanned with OKEN Scanner

Referenti științifici:

Prof. dr. doc. Constantin Ciopraga
Prof. dr. Grigore Vereș

ISBN : 973 - 9149 - 51 - 0

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Primele romane ale lui Julien Green au provocat discuții contradictorii în critica literară, ce țin de trei mari aspecte: bilingvismul, apartenența la literatura catolică, tradiție și modernitate în tehnica narativă greeniană. Scriitorul însuși a intervenit, în articole și interviuri, pentru a corecta unele erori ale comentatorilor săi.

Problema delicată a scriitorului bilingv se pune în literatura franceză contemporană și în cazul altor autori, ca Samuel Beckett sau Eugène Ionesco. Născut la Paris, în 1900, din părinți americani, Julien Green și-a petrecut aici aproape întreaga viață și a scris o operă foarte bogată: texte subiective, romane și drame (cu subiecte franceze sau americane) în limba franceză. Fac excepție: nuvela fantastică *The Apprentice psychiatrist* (*Ucenicul psihiatru*), publicată în 1920, într-o revistă a Universității din Virginia[1], cîteva fragmente de jurnal intim, scrise aproape simultan cu notațiile cotidiene din limba franceză, o scurtă autobiografie, *Memories of Happy Days* (*Amintiri din zile fericite*), compusă la cererea unei edituri new-yorkeze în timpul războiului (1940-1942), o serie de conferințe ținute la Universitățile americane în anii '40 și volumul *Memories of Evil Days* (*Amintiri din zile nefaste*), apărut în 1976, la University of Virginia Press.

Experiența de a redacta aceleași amintiri în două limbi este revelatoare, căci ea a impus scriitorului o dedublare. Green are sentimentul că e o altă persoană, atunci cînd se exprimă în altă limbă, lucru sugerat și de titlurile celor două antologii mai noi în care se confruntă versiunile franceză și engleză ale unor scurte scrieri

Scanned with OKEN Scanner

greeniene: *Le Langage et son double* (*Limbajul și dublul său*), 1987, și *L'Homme et son ombre* (*Omul și umbra sa*), 1991. Varianta franceză a schiței autobiografice din 1942, *Quand nous habitions tous ensemble* (*Cînd locuiam cu toții împreună*), apărută în 1943, nu este o traducere, ea impunînd o nouă scriitură. Franceza i-a cerut memorialistului să adopte un ton mai confidențial și să selecteze alte detalii din copilărie. Imposibilitatea de a fi perfect bilingv îl determină să refuze în mod deliberat engleza pentru restul operei și chiar să-și traducă foarte rar propriile texte dintr-o limbă în alta.

Înainte de a fi un mijloc de a se exprima, limba este pentru Green "o manieră de a vedea și de a simți", o parte esențială a unui "proces mental", care pune în discuție însăși substanța individului, "un comentariu uman asupra creației". Singura limbă care conteaza pentru viitorul artist și ale cărei rădăcini trebuie căutate în "străfundurile personalității" este cea a primelor amintiri și senzații, a cuvintelor auzite în copilărie - cînd se manifestă și primele semne ale vocației lui artistice - sau cea a "gîndurilor intime", ceea ce rămîne mai durabil din ființa sa. Limba "reține prizonier spiritul unei întregi rase"[2] și scriitorul care o alege ca instrument de expresie trebuie să se supună acestei influențe.

Pasionat de problemele limbajului, Green a meditat deseori, în paginile jurnalului intim, în discursul de recepție la Academia Franceză din 1973, *Qui sommes nous? (Cine sîntem noi?)*, în articole și conferințe[3], asupra misterului cuvintelor și asupra geniului unei limbi, ca și asupra dublei sale apartenențe la cele două arii lingvistice și culturale. Majoritatea reflecțiilor privesc însă principiile și tehnica traducerii, dificultățile stilistice ale transpunerii interlingvistice, dar și dimensiunea ei creatoare. Aceste din urmă reflecții se bazează pe propria experiență de traducător al lui Charles Péguy și de fervent cititor al Bibliei în diverse versiuni: ebraică, franceză sau engleză.

Raporturile lui Julien Green cu literatura catolică rămîn problema cea mai controversată și ea găsește în *Jurnal* și în intervențiile publice o puternică rezonanță. Discuția poate pleca de la o formulă foarte cunoscută a lui François Mauriac - reluată și de Georges Bernanos - alte victime ale unor clasificări prea grăbite ale criticilor. Mauriac se consideră "un catolic ce scrie romane" și nu "un romancier catolic", deși el a introdus în cărțile sale dezbateri spirituale, o psihologie religioasă, încercînd "să facă tangibil, sensibil, universul catolic al răului" și "desperarea trupului". La

Scanned with OKEN Scanner

rîndul sau, Julien Green își va mărturisi oroarea față de romanul catolic.

Putem invoca, de asemenea, numele criticului belgian Marcel Lobet care, în doua eseuri: *Chercheurs de Dieu* (1941) și *La Science du bien et du mal* (1954), stabilește distincția între un "romancier catolic" și un "romancier creștin". Acesta din urmă, al cărui prototip este Dostoievski, transmite, prin temele spirituale ale operei sale și printr-o teologie de esență creștină, mesajul unui om coborît în abisurile suferinței morale. "Atitudinea sa de opoziție disprețuitoare față de biserica îl situează în cohorta marilor revoltați și a catolicilor «din afară»". Sînt cei care "prefera propriul *lor* adevar, adevărului general"[4]. Alături de triada franceză Bernanos-Mauriac-Green, putem integra aici și alte nume ale conștiinței creștine a secolului al XX-lea: Graham Greene, Pär Lagerkvist, Giovanni Papini, Carlo Coccioli.

În majoritatea lor, romanele lui Julien Green au fost scrise, de altfel, în timpul perioadei "marelui refuz" al religiei (cuprinsă între vîrsta de douăzeci și șase și treizeci și nouă de ani); chiar și în creațiile sale de mai tîrziu, credința nu străbate adesea decît sub forma unui ecou. Nici romanele lui François Mauriac sau ale lui J.Green, nici cele ale lui G.Bernanos - cu un conținut metafizic și religios mai pronunțat și în care intervine mai mult un păcat al spiritului decît al trupului, iar prezența grației divine și forța Satanei sînt mai puternice - nu conduc la o apologie în favoarea Bisericii. Ele se îndepărtează de acele opere de o "religiozitate facilă" (J.-L.Prevost, *Satan et le romancier*), care au marcat adesea renașterea catolică de la începutul secolului al XX-lea, renaștere apărută ca o reacție împotriva pozitivismului îngust al epocii anterioare sau împotriva unei teologii arhaice.

Julien Green este preocupat, mai ales, de problema "romanului-păcat". Concluzia la care ajunge: "Sursa romanului este impura" constituie o varianta posibilă la reflecțiile lui Charles Baudelaire: "Orice literatură deriva din păcat", ale lui François Mauriac: "Romanul își extrage rădăcinile din păcat" sau ale lui André Gide: "Nu există o adevărată operă de artă fără colaborarea Demonului". Lev Șestov punea întreaga creație dostoievskiană sub semnul misterului păcatului originar: "... toate luptele interioare, toate eforturile lui Dostoievski n-au avut niciodată o altă semnificație, un alt obiect decît să înțeleagă acest mister, sau cel puțin să participe la el"[5]. Literatura pe care o prefera Green este dominată de conflicte și obsesii; seninătatea în domeniul ficțiunii este

refuzată ca sterilă. Romancierul acceptă ca punct de plecare pentru opera literară tema instinctului sexual. "Dacă acest conflict între religie și instinct n-ar fi existat, aș mai fi scris eu oare?", notează Green în jurnalul intim, în august 1972. El ajunge totuși la un rechizitoriu împotriva literaturii erotice, văzută ca una din cele mai periculoase aventuri ale artei contemporane.

Nu fără o anume neliniște, Julien Green leagă ideea de talent literar de cea de păcat. Suportînd dominația eroilor săi - constructori ai operei - romancierul ajunge, inevitabil, să coboare cu ei în străfundurile prăpastiei, pînă la "regatul tenebrelor". El profită de eliberarea de constrîngerile morale - pe care i-o oferă păcatul - chiar dacă aceasta este doar parțială. Explorare a lumii exterioare și călătorie în lumea interioară a scriitorului, romanul întîlnește, în mod fatal, răul; el est chiar, în concepția lui Georges Bataille, una din formele sale pregnante. "Literatura nu este inocentă și, vinovată, ea trebuie în cele din urmă să se recunoască astfel"[6]. Dar artistul este obligat, potrivit opiniei lui Julien Green, să accepte orice responsabilitate, să extragă elementele de poezie ascunse în otrăvurile care abundă în acest izvor impur. Romancierul reia aici simbolul baudelairian al "Florilor răului".

Pentru Green, artistul care se identifică într-o manieră absolută cu personajele sale răspunde unei profunde vocații. Julien Green cere totuși creatorului o disociere. Teoriile scriitorului nu sînt incompatibile cu principiile catolicului, dar nu trebuie confundate cele două domenii, căci viziunea romancierului și cea a teologului nu pot să concorde. Un sfînt sau un catolic "timorat" nu va putea niciodată să creeze un roman: "Extrageți otrava, veți omorî romanul... Ce-ar mai rămîne din literatură dacă am cenzura-o?"[7]. În aceste condiții, chemarea "Purificați izvorul", adresată scriitorilor de François Mauriac, nu mai poate fi urmată de Julien Green, căci păcatul rămîne pentru el condiția însăși a existenței operei, permițînd romancierului să supraviețuiască. "«Purificați izvorul» este cuvîntul unui om fără pasiuni; îngerii nu fac romane"[8].

În ceea ce privește aspectul modern al operei greenene, scriitorul a considerat întotdeauna că el poate fi descoperit în spiritul care o animă. Mărturisind un anume dezacord cu societatea contemporană, propriu mai ales anilor tinereții, Julien Green recunoaște cazul său excepțional de "solitar al literelor", a cărui creație se situează în marginea actualității, într-un moment în care majoritatea scriitorilor participă activ la viața socială. Totuși,

Scanned with OKEN Scanner

romancierul este sigur că a reușit să transmită - grație cărților pe care le-a scris - neliniștea individului plasat într-un univers de neînțeles, care are intuiția eșecului libertății sale. "Nu rămîn indiferent la angoasa generală a lumii, ea se traduce în romanele mele prin istoriile sumbre pe care le povestesc"[9].

Creația sa reprezintă o mărturie și o luare de poziție lucidă a unui artist sensibil la problemele care-i frămîntă pe semenii lui. Pentru G.Picon (*Panorama de la nouvelle littérature française*, 1949), această operă, "denunțare a lumii și a existenței", "anunță culoarea metafizică a celei mai recente literaturi"[10]. Dar dacă acceptăm prezența unui fond problematic modern, trebuie să observăm că el este adesea grefat pe o povestire tradițională și această caracteristică asigură un loc aparte lui Julien Green în literatura franceză.

O anume diversitate de mijloace era prezentă încă din nuvelele *Le Voyageur sur la terre (Călătorul pe pămînt)*, 1926, și *Les Clefs de la mort (Cheile morții)*, 1927, dar o îmbogățire a tehnicii narative se poate semnala mai ales în cărțile publicate mai tîrziu: *L'Autre sommeil (Somnul celălalt)*, 1931, *Le Visionnaire (Vizionarul)*, 1934, *Varouna*, 1940, *Le Malfaiteur (Răufăcătorul)*, 1956, *L'Autre (Celălalt)*, 1971. Întîlnim - alături de procedeul romantic al manuscrisului găsit - tehnica sartriană a "punctului de vedere" sau cea gidiană a prezentării paralele a mai multor confesiuni, care luminează în mod diferit aceleași evenimente ("viziunea stereoscopică", după Tzvetan Todorov). Mai nou, acest din urmă procedeu a fost numit "secvența potențială", prin analogie cu arta filmului.

Romanul la persoana I - narațiunea de tip homodiegetic - se poate prezenta la Green ca o poveste retrospectivă, ca un fals jurnal intim sau ca un monolog interior. În funcție de regimul lor temporal, ultimele două sînt, prin opoziție cu prima formă, "moduri narative ale prezentului" (Jean Rousset, *Narcisse romancier*, 1973) sau narațiuni simultane. Ele constituie, prin excelență, posibilități pentru autor de a se instala în intimitatea eroilor, de a le transpune gîndurile și impresiile, de a impune cîmpul lor vizual, o perspectivă divizată sau o juxtapunere de perspective narative. În povestirile la persoana I, personajul este "suportul privilegiat de identificare" (Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, 1992).

În textele greeniene la persoana a III-a apar cele trei mari tehnici de reprezentare a vieții interioare în roman, distinse de Doritt

Scanned with OKEN Scanner

Cohn (*Transparent Minds*, 1978): psihopovestirea, bazată pe omniscienţa auctorială, dar şi cele două moduri de prezentare monologică: monologul raportat - lipsit de semne explicite de citare - şi cel narativizat (discursul mental al personajului preluat de discursul naratorului). Aceste ultime texte se apropie de romanul "fluxului conştiinţei", ilustrat în special de scriitorii anglo-saxoni, cu care Green a avut numeroase contacte în timpul studiilor universitare în America sau la Paris, în perioada interbelică. Naraţiunea greeniană anunţă nu numai unele procedee ale Noului roman francez, cum ar fi existenţa reflectată în conştiinţa unui singur individ sau simbioza dintre vocea naratorului şi cea a protagonistului, dar şi o anume disoluţie a personajului tradiţional.

În ciuda caracterului ei clasic - prin multe din aspectele formale -, opera lui Green poate fi integrată în acea nouă estetică romanescă a secolului al XX-lea, care nu mai este "oglindă", ci "luari succesive de cunoştinţă" şi în care structura fundamentală nu mai este *personajul* ci *persoana*. Aceasta este, în interpretarea lui Michel Zéraffa, "semn al prezenţei noastre în lume", situîndu-se "dincolo de dinamisul psihologic" şi înglobînd "eul şi personalitatea", trasînd "mai puţin figurile socio-afective, cît contururile personalităţii umane"[11]. În anii '20-'30 - anii formării lui Julien Green ca scriitor - conştiinţa, privită drept singura valoare autentică, devine un obiect privilegiat al romanului, un "instrument de optică". Conştiinţa are rolul de a "semnifica elementele povestirii", de a-i "organiza formele". Universul romanesc este construit ca o interferenţă sau ca un "joc de raporturi"[12] între conştiinţa de sine şi conştiinţa lumii.

Noua concepţie despre persoană reclamă o nouă estetică a limbajului care duce la alegerea unor formule narative inedite. Scriitorii care practică tehnica "stream of consciousness" încearcă să creeze senzaţia unei fluidităţi temporale şi să transpună limbajul interior al personajelor tocmai pentru a lupta împotriva fragmentarismului conştiinţelor şi dezagregării fiinţei umane.

*

"Situaţia" lui Julien Green în peisajul literelor franceze poate fi abordată şi dintr-o altă perspectivă: cea a etapelor parcurse în receptarea critică a acestei opere.

Un prim moment se găseşte sub semnul unei evidente rezerve a criticii tradiţionale (André Thérive, Paul Souday) faţă de scrisul lui J.Green şi chiar al unei anume neînţelegeri. Autorul a fost considerat,

Scanned with OKEN Scanner

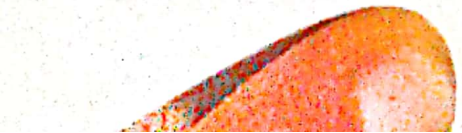
pe de o parte, ca un naturalist și, pe de altă parte, ca un freudian. Cea mai mare autoritate critică a epocii interbelice, Albert Thibaudet, aprecia bogăția interioară și forța de halucinație a romanelor greeniene, judecîndu-le totuși adesea potrivit unei optici false - cea a verosimilului, a concurenței făcute realității - și reproșînd tînărului scriitor de a fi inventat o provincie franceză factice (perspectivă care apare și în istoriile literare ale lui René Lalou și Henri Clouard). Deși din aceeași familie spirituală, François Mauriac și Georges Bernanos propun imaginea unui Green-romancier obiectiv, imagine contrazisă de critica ulterioară.

André Gide este unul din primii care și-au dat seama de aspectul vizionar al cărților lui Julien Green și care a observat asemănarea cu Franz Kafka. La rîndul lor, Albert Béguin, Paul Claudel, Max Jacob, Philippe Soupault, Edmond Jaloux, Robert de Saint-Jean (cel mai bun prieten al lui J.Green și unul din cei mai subtili comentatori ai lui), sau, după 1960, Jean Sémolué, Georges Poulet și mai mulți critici americani și italieni au pus în valoare alte elemente: caracterul metafizic al acestei opere, perceperea poetică a universului, intruziunea irealului în real, aspectul oniric sau fantastic. Această viziune critică se regăsește în capitolele care i-au fost consacrate în marile istorii literare publicate în anii '50-'60: G.Picon, R.-M.Albérès, Pierre de Boisdeffre, Pierre-Henri Simon.

Reluînd tezele lui Marcel Raymond și Albert Béguin, Georges Poulet[13] consideră că dezvoltarea literaturii din Franța presupune coexistența a două forme de conștiință: orientarea carteziană, de nuanță intelectualistă, și curentul anti-cartezian, prin care se afirmă pe deplin subiectivitatea și se manifestă sufletul profund și conștiința obscură, direcție în care poate fi plasată și creația greeniană.

Cel mai important exeget al scriitorului este Jacques Petit, care a semnat două cărți despre J.Green și o remarcabilă ediție critică, proiectată în șase volume, în colecția "Bibliothèque de la Pléiade" a Editurii Gallimard (dintre care cinci au fost deja publicate). Majoritatea tezelor de doctorat, susținute în Elveția și în Germania, în Statele Unite, în Anglia sau în Olanda sînt abordări tematice ale operei greeniene, care evidențiază temele și motivele ei recurente: fatalitatea, solitudinea, dorința, frica, visele, moartea, neantul, focul, apa, pragul, scara.

Două demersuri critice merită o atenție deosebită. Este vorba, pe de o parte, de orientarea catolică: Gabriel Marcel, Jacques Maritain, Stanislas Fumet, Jacques Petit (în cartea apărută în colecția



Scanned with OKEN Scanner

"Les écrivains devant Dieu"), dar, în special, de criticii-teologi, care au interpretat această creaţie în funcţie de experienţa religioasă a scriitorului. Pe de altă parte, reţinem studiile psihanalitice, puţin numeroase, dar esenţiale (Marcel Eck, Annette Lavers, Dominique Fernandez, Melanie Klein), căci opera lui Julien Green oferă, prin toate aspectele sale, o materie preţioasă pentru o cercetare de acest tip.

Trebuie să observăm, totuşi, existenţa unor relaţii ambigue ale romancierului cu psihanaliza. În ciuda explicaţiilor aduse de volumele IX-XIV ale *Jurnalului*, publicate între 1972 şi 1990, mărturiile sale pot fi suspectate de o anumită cochetărie. Primul text literar cunoscut al lui Green - nuvela din 1920 *The Apprentice psychiatrist* - este o primă dovadă a interesului pentru psihanaliză. Viitorul romancier a citit, încă din 1925, o carte fundamentală a lui Freud, *Introducere în psihanaliză*, dar el s-a iniţiat, mai ales, datorită textelor autorilor americani (Havelock Ellis, W.Stekel, Dr.Mayers), fără a ajunge vreodată la o cunoaştere aprofundată şi la o înţelegere completă a acestor principii.

Julien Green recunoaşte rolul enorm al inconştientului în procesul creaţiei literare, în special în studiul genezei unei opere, subliniind, în acelaşi timp, că un scriitor trebuie să păstreze întotdeauna simţul misterului în faţa personajelor sale. El a negat însă, ca şi Gide, o influenţă directă a psihanalizei[14]. Romancierul intenţionează să-şi construiască o psihanaliză "personală" care priveşte "pieziş" spre psihanaliza tradiţională şi care se vrea uneori o contestare a ideilor lui Freud. Green nu acceptă imaginea simplificatoare a personalităţii impusă de psihanalişti, incapabili, în ciuda ambiţiilor lor, să surprindă esenţa omului, regiunile lui secrete, "acel element inexplicabil şi inaccesibil" care "există în străfundul sufletului nostru". Ceea ce nu-l împiedică pe Stekel să considere *Adrienne Mesurat* un roman psihanalitic prin excelenţă, dar "scris de cineva care nu cunoaşte subiectul", "cu totul ignorant în problemele psihanalizei".

Mai ales autobiografia lui Julien Green - privită de un specialist francez drept "o cură psihanalitică model" - este dominată de narcisism şi de analiza dureroasă a înclinaţiilor sale de invertit. Descoperim, în toată creaţia greeniană, numeroase elemente care permit o apropiere psihanalitică: interesul pentru psihologia abisală, prezenţa onirică halucinantă şi visele-refugii, teme freudiene (frustrare, dorinţe refulate care duc la crime, masochism, sadism,

Scanned with OKEN Scanner

instinctul morții, sublimarea, fixația maternă, fantasmele și traumatismele copilăriei). Găsim, în sfîrșit, în confesiunile și romanele lui Julien Green, acele "recunoașteri" ale conflictelor sale și "transferul lor asupra unor dubli românești", proces pe care Jean Delay (*La Jeunesse d'André Gide*) îl consideră asemănător cu un catharsis psihanalitic.

*

Întreaga creație a lui Julien Green, aventura sa umană și drama religioasă stau sub semnul viziunii tragice asupra existenței.

Scriitorul a insistat asupra ideii unei legături ce se stabilește permanent între cărțile sale și etapele vieții interioare. Prin importanța scrierilor intime, aflate în contrapunct perfect cu operele de ficțiune[15], numele lui Julien Green ar putea fi citat alături de cele ale lui Michel Leiris și J.-P.Sartre. Operele lor "personale" sînt comparabile prin amploare, prin aceeași dorință de a epuiza toate posibilitățile confesiunii și de a oferi un discurs explicativ, care a contribuit la afirmarea unei noi problematici a genului. Creația autobiografică este permanent dublată la acești autori de o activitate metatextuală, uneori mai incitantă pentru cititor decît prima. Ei și-au pus aceleași întrebări febrile asupra șanselor și limitelor autobiografiei, asupra a ceea ce M.Leiris numește "apărarea și ilustrarea" acestui gen literar. Putem folosi, vorbind despre Green și Sartre, cuvintele prin care poeticianul Philippe Lejeune caracterizează opera subiectivă a lui Leiris - "o manieră de a trăi" și "o conduită". Descoperim la cei trei scriitori aceeași "autobiografie permanentă", avînd, ca principală intenție, cea de a rezolva un complex erotic (sau, după expresia lui J.-B.Pontalis, o "psihanaliză interminabilă"). La rîndul său, Serge Doubrovsky (*Autobiographiques*) alătură pe J.Green lui Amiel și Gide pentru a demonstra existența - în spațiul cultural de expresie franceză - a unui "gest autobiografic continuu".

Jurnalul intim - genul cel mai liber - este, prin definiție, o scriere mereu "disponibilă", "o succesiune discontinuă și niciodată terminată, o operă care nu cunoaște o direcție definitivă"[16]. Alături de corespondență, jurnalul este supus unei estetici a fragmentului, unei poetici și unei retorici a "rupturii", foarte răspîndite în romantism. Paradoxal însă, Ph.Lejeune ajunge la concluzia că autobiografia poate fi considerată, mai ales pentru epoca contemporană, "un gen deschis și interminabil" (*Je est un autre*), în ciuda unei aparente

Scanned with OKEN Scanner

"închideri" ("clôture") a textului. După publicarea unor scrieri subiective fundamentale, Sartre, Mauriac sau Green au folosit pentru confesiunile lor o serie de forme complementare: scrisori, interviuri, filme de televiziune, prefețe, biografii, momente dintr-o "întreprindere" sau dintr-un "șantier autobiografic" (Idem, *Moi aussi*). Au fost schimbate datele inițiale ale proiectului intimist; autorii au găsit noi procedee sau au acordat funcții noi scrierilor "personale".

Se creează astfel un vast *spațiu autobiografic*, noțiune impusă de Ph.Lejeune și care vizează strategia textului subiectiv în ansamblul creației unui autor și în ansamblul producției literare a unei epoci. Imposibilitatea de a cuprinde, într-o singură carte, întreaga substanță a vieții interioare, de a fixa esența ființei umane explică faptul că majoritatea scriitorilor din secolele al XIX-lea și al XX-lea: Chateaubriand și Benjamin Constant, George Sand și Stendhal, André Gide și Julien Green, François Mauriac și J.-P.Sartre - pentru a ne limita la domeniul francez - a abordat mai multe specii ale literaturii subiective, pentru a se putea exprima într-o manieră deplină.

Spațiul autobiografic presupune însă existența unei rețele complexe de relații între diverse cărți ale aceluiași autor, care tinde să formeze un sistem, o "arhitectură" sau un "joc de texte" (Idem, *Le pacte autobiographique*).

Tocmai prin această idee de joc, noțiunea de *spațiu autobiografic* se suprapune peste cea de *intertextualitate*, în sens restrîns al termenului, cel de conexiune între toate volumele aceluiași scriitor. Avem în vedere raportul direct stabilit între operele intimiste, în care funcționează un pact autobiografic (identitatea: autor-narator-personaj) și operele de imaginație, în care funcționează un pact romanesc. Datorită acestor "ediții bilingve", după formula lui Ph.Lejeune, în care diferitele tipuri de scrieri - ficționale și non-ficționale - reprezintă una pentru cealaltă "textul" și "traducerea" aceleiași realități (Idem, *L'autobiographie en France*), autorul își obligă cititorii să privească dintr-un punct de vedere autobiografic întreaga operă. Această scriitură dublă oferă o impresie de "relief" sau de "stereografie" (Idem, *Le pacte autobiographique*). În acest proces al intertextualității, creator al unui nou spațiu și al unui nou timp, gîndirea cititorului stabilește legăturile între texte multiple și fragmentate[17].

Scanned with OKEN Scanner

Intertextul poate funcționa însă și ca un "contra-text", în special în cazul postumelor. Exemple mai recente, din literatura franceză, pot fi volumele de corespondență ale lui François Mauriac (publicate între 1976-1989) și, cu deosebire, seria de inedite sartriene: *Entretiens avec Simone de Beauvoir* în *Cérémonie des adieux*, 1981, *Lettres au Castor* și *Les Carnets de la drôle de guerre*, 1989. "Structurînd explorarea elementului trăit și elaborarea unei teorii" și făcînd din autoportret "instrumentul unei conversiuni"[18], Sartre inventează, după opinia lui Ph.Lejeune, o nouă formă autobiografică. În același timp, aceste scrieri au fost interpretate și ca un gest de provocare. Confruntarea între un subiect autobiografic și un subiect filozofic, jocul de euri multiple pe care ni-l propun aceste texte postume răstoarnă imaginea oficială a scriitorului, cunoscută din operele anterioare.

Într-un eseu critic din 1923, Julien Green semnala valoarea literară a confesiunilor. Volumele de amintiri scrise la o vîrstă înaintată și care recreează atmosfera copilăriei și a adolescenței, începînd cu "acea clipă melancolică în care persoana I singular își face intrarea în viața umană pentru a ocupa cu gelozie prim-planul scenei pînă la ultima suflare"[19], completează notațiile jurnalului intim, începute la douăzeci și șase de ani și, în cele din urmă, "închid cercul"[20].

Scriitorul a descoperit mai tîrziu unele însemnări zilnice care datează din 1920, dar nu le-a integrat niciodată în edițiile succesive ale *Jurnalului*. Dacă momentul redactării volumelor de autobiografie coincide parțial cu notațiile cotidiene, ele se referă la perioade diferite de existență. Mai mult chiar, un jurnal fictiv - cel al romancierei Jeanne (partea a treia din *Varouna*), ce cuprinde numeroase idei estetice ale scriitorului însuși - a fost realizat într-o perioadă în care jurnalul lui Green a fost întrerupt. S-a observat, de altfel, că, în majoritatea lor, egotiștii (Stendhal, Gide, Sartre) nu au apelat concomitent la cele două mari modalități de exprimare a vieții intime: jurnal și autobiografie. Ele se succed sau alternează, dar trădează întotdeauna aceeași nevoie de a oferi o imagine din ce în ce mai completă asupra eului, aceeași aspirație spre totalitate. Prin practica zilnică a jurnalului, Green vrea să realizeze "un fel de continuitate în viață" (12 februarie 1978).

Mai ales prima articulație a tetralogiei autobiografice greeniene, *Partir avant le jour* (*Plecare în zori*), 1963, deconspiră adevărata semnificație a unei întregi existențe. Acest volum - în care

scriitorul coboară în copilărie, "ca într-o mină", pentru "a o explora cu o mică lampă"[21] - impune o anume structură temelor latente ale operei şi imaginilor ei obsedante, oferind chei pentru înţelegerea cărţilor sale.

O lectură paralelă a celor două componente ale creaţiei lui Julien Green relevă o înrudire evidentă prin prezenţa aceloraşi probleme esenţiale. Opera "personală" şi cea de ficţiune se organizează pe două mari coordonate. Există, pe de o parte, aceeaşi anxietate în faţa răului metafizic, aceeaşi senzaţie acută a tragismului vieţii. Semn al unui sentiment autentic al condiţiei umane, această concepţie a lui Julien Green se apropie de filozofia existenţialistă, atee sau creştină. Pe de altă parte, toate personajele greeniene, ca şi creatorul lor, încearcă să evadeze în afara cotidianului pentru a găsi plenitudinea fericirii.

Am acordat totuşi, în economia acestei cărţi, un loc mai mare scrierilor subiective, văzute din perspectiva literaturii "personale" a secolului al XX-lea. Opera ficţională ne interesează în măsura în care ea constituie o cristalizare a angoasei existenţiale a lui Julien Green.

În momentul actual, se observă nu numai vitalitatea deosebită a genului biografic şi autobiografic, dar şi o revenire a autorului în atenţia criticii, o reîntoarcere la literatura considerată drept realizare a unui proiect. Textele intimiste apar ca un "intermediar indispensabil între existenţa reală" şi opera literară. Spaţiu în care se formează scriitura, ele oferă cărţilor de ficţiune garanţia autenticităţii, dar şi pe cea a "densităţii umane", menţinînd "contactul operei cu psihismul creator"[22].

Critica franceză din ultimii ani s-a aplecat cu predilecţie asupra acestei dimensiuni a operei lui Stendhal sau Barrès, Gide, Mauriac şi Sartre, dar mai puţin asupra scrierilor "personale" ale lui Julien Green. Majoritatea studiilor care i-au fost consacrate au fost publicate înainte de 1960, cînd opera de imaginaţie era în bună parte încheiată[23], în timp ce textele subiective de bază au apărut după această dată. Ultimul volum, - al XIV-lea - al *Jurnalului*, datează din 1990 şi cuprinde perioada 23 septembrie 1984 - 30 ianuarie 1990.

*

Operele de ficţiune - rezultat al viselor şi coşmarurilor copilăriei - aparţin unor zone misterioase, ele compun un fel de "jurnal al inconştientului" (16 ianuarie 1960), în timp ce introspecţia memorialistului nu depăşeşte limitele conştientului. Cărţile sale

Scanned with OKEN Scanner

ascund "un haos înspăimîntător de dorinţi" (18 septembrie 1928), frustrările şi abisurile tristeţii, tot ce întunecă viaţa, dar şi setea de absolut. "Este adevărat că romanele lasă să se întrevadă, în mari vîrtejuri, ceea ce cred că există în străfundul sufletului şi care scapă întotdeauna observaţiei psihice, regiunea secretă în care acţionează Dumnezeu"[24].

Evenimente trăite şi creaţie artistică se întrepătrund permanent. "Eul creator este justificat în cele din urmă de eul psihologic, ce oferă operei o bază ontologică". El este "un principiu de deschidere spre o experienţă concretă exterioară actului scriiturii"[25]. Şi, totuşi, nu ne aflăm în faţa unei transpuneri banale, cu atît mai mult cu cît Julien Green nu a publicat nici un roman autobiografic în sensul curent al termenului.

Fără îndoială, orice romancier poate să spună, ca Julien Green, "Mă regăsesc, puţin, în toate personajele mele"[26], o manieră de a relua celebra exclamaţie a lui Flaubert "Doamna Bovary sînt eu". Dar la Green, scriitor "introvertit" (cel ce-şi extrage eroii din el însuşi, după teoria gidiană), această mărturisire ascunde adesea o realitate dramatică. Romancierul şi criticii lui au evidenţiat rolul creaţiei ficţionale de a exorciza fantasmele şi pe cel al personajelor de a întruchipa "acele mii de posibilităţi pe care destinul nu le-a oferit" omului Green. Prin intermediul lor, scriitorul "se acuză", îşi dezvăluie dificultăţile de ordin religios, aşa cum afirmă el într-o scrisoare către Albert Béguin din 1946[27]. Proiectîndu-şi obsesiile, "demoni interiori", asupra unor dubli romaneşti compuşi din propria-i substanţă, J.Green reuşeşte să ajungă la o anume linişte sufletească. Sau, cum notează Jean Delay referitor la André Gide, este vorba despre "un dublu hipertrofiat al unuia din eurile sale posibile lăsat pradă tuturor posibilităţilor"[28].

Studiind raporturile dintre roman şi autobiografie, Ramon Fernandez semnala, încă din 1926, tentativa romancierului de a căuta în opera imaginară, hrănită din viaţa interioară a autorului, un echilibru, o eliberare de instincte, o afirmare spirituală a eului şi o fixare a părţilor discontinue ale personalităţii graţie scriiturii, fixare pe care nici o operă pur subiectivă nu o poate realiza. "Creaţia artistică este un mijloc de cunoaştere personală, o descoperire de sine prin sine"[29].

Eroii greenieni mărturisesc - într-un alt registru de expresie decît cel al jurnalului şi al autobiografiei - "foamea, neliniştile şi frica de a trăi" a scriitorului, "angoasa pe care o purtăm în noi din

Scanned with OKEN Scanner

tinereţe" (2 februarie 1954). De aici, atmosfera tragică, impresia de infern terestru, dominat de fatalitate, de ură şi de frică, pe care o degajă toate romanele lui Julien Green, unde obsesiile sale capătă noi dimensiuni. În sfîrşit, datorită reculului pe care îl permite ficţiunea, scriitorul se poate apropia mai mult de idealul urmărit de toţi autorii de jurnale intime, cel al autenticităţii. Cei doi Green, pe care Albert Béguin (*La réalité du rêve. Création et destinée,* t.II) îi descifrează în paginile subiective şi în cele de imaginaţie, se regăsesc pe acelaşi plan spiritual, în aceeaşi căutare intensă a adevărului. "Aş vrea să pot spune adevărul *meu* o zi, o oră sau doar cîteva minute. Nu văd alt mijloc de a mă salva decît scriind un roman"[30].

Rolurile s-au inversat. Opera intimistă devine un mare roman în mai multe volume, în timp ce ceea ce există mai profund în fiinţa scriitorului se manifestă prin limbajul ficţiunii. El impune un adevăr mai pur decît adevărul "literal" din textele autobiografice. "Adevărul psihologic se găseşte în romane. Acest adevăr psihologic pe care autorul nu-l poate atinge în jurnal"[31].

Fără a cădea neapărat în capcanele interpretărilor istoriste şi biografice, critica literară a încercat de multe ori să realizeze o lectură dublă, această confruntare continuă dintre cele două serii de opere ale aceluiaşi autor, între care există o "reciprocitate intersubiectivă" (S.Doubrovsky). Ele pot avea unele pentru celelalte un efect de oglinzi ("effet spéculaire"), de reverberaţii sau de reflectări permanente, fiind comparabile, în acest sens, cu tehnica narativă cunoscută sub numele "la mise en abyme". Elementul "în abis" din jurnal funcţionează ca o metaforă a textelor ficţionale, în procesul comunicării cu publicul, punînd opera "în raport cu profunzimile inconştiente şi preconştiente ale autorului"[32].

Deşi în unele situaţii - de exemplu, la Stendhal - au fost puse în evidenţă caracterul ambiguu al implicării creatorului în operă şi relaţia oblică stabilită între scrierile "personale" şi cele de imaginaţie, acest tip de critică a fost propus de Jacques Petit pentru opera lui Paul Claudel (Prefaţă la *Journal*) şi de Jean Delay în psihobiografia gidiană. J.-P.Sartre vorbeşte despre un fenomen de convergenţă, de "rezonanţă" sau de "osmoză" (*Situations IX*) între diversele sale opere: autobiografice - biografice - filozofice - critice - romaneşti. Ca şi în cazul celor trei mari contemporani ai săi, textele subiective şi cele ficţionale ale lui Julien Green nu mai pot fi judecate decît sub o dublă lumină. Adevăratul decriptaj al ultimelor se realizează doar datorită revelaţiei primelor scrieri.

Scanned with OKEN Scanner

Egotismul secolului al XX-lea a putut fi astfel interpretat nu numai ca un sistem de viaţă bazat pe individualism, dar, mai ales, ca o metodă de creaţie şi o metodă de comunicare a textului literar, care porneşte de la autobiografie. Naratorul operează "o întoarcere spre sine în procesul scriiturii" şi îşi concepe povestirea ca pe o "experimentare autentică", fondată pe "datele eului său"[33].

Note:

[1] Nuvela, tradusă de Eric Jourdan, n-a apărut în franceză decît în 1977 (*L'apprenti psychiatre suivi des écrits americains)*; ea a fost reluată în 1984 în volumul *Histoires de vertige*, şi în 1991, în volumul bilingv *L'Homme et son ombre.*

[2] Cf. Julian Green traduit par Julien Green, *Le Langage et son double*, coll. "Points", Ed. du Seuil, Paris, 1987, p.2, 13, 209, 167, 223.

[3] Cf. *An Experiment in English*, 1941, *Translation and the "Fields of Scripture"*, 1941, *My first book in English*, 1941, *Life and Death of a Poet*, 1942; *Une langue est aussi une patrie*, 1971; *Il faut que les langues bougent*, 1973.

[4] Marcel Lobet, *Chercheurs de Dieu,* Les Ecrits, Bruxelles, 1941, p.130, 131.

[5] Léon Chestov, *Les révélations de la mort*, Plon, Paris, 1923, p.110.

[6] Georges Bataille, *La littérature et le mal*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1972, p.8.

[7] Julien Green, *Journal*, 21 mai 1948, *Oeuvres complètes*, t.VI, Plon, Paris, 1954-60, p.115.

[8] Idem, *Ce qui reste de jour, Journal,* t.IX, 23 décembre 1971, Plon, Paris, 1972, p.342.

Problema libertăţii artei - cerută mai ales de criticii de la N.R.F. - şi cea a poziţiei scriitorului faţă de păcat au provocat numeroase controverse între 1925-1933, la care au participat André Gide şi Charles du Bos, Jacques Rivière şi Ramon Fernandez, Jean Calvet şi Jacques Maritain. Aceste polemici s-au repetat după război (François Mauriac, J.-P.Sartre, André Rousseaux, Robert Kemp, Armand Hoog, Jacques de Lacretelle), după invazia romanului american şi a erotismului în literatura franceză. Ele au în centrul atenţiei raportul între puritatea operei şi cea a vieţii scriitorului, între caracterul moral şi exigenţele estetice ale textului literar, idei reluate

Scanned with OKEN Scanner

mai tîrziu de Julien Green într-un eseu-pamflet intitulat sugestiv *Liberté* (1974).

[9] Julien Green, Interviu cu Roger Stéphane, *Oeuvres complètes*, t.II, "Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard, Paris, 1973, p.1292.

[10] G.Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, nouvelle édition refondue, N.R.F., Gallimard, Paris, 1960, p.97.

[11] Michel Zéraffa, *Personnage et personne dans le roman français*, "Revue d'esthétique", janv.-juin 1959, p.4, 10.

[12] Idem, *La Révolution romanesque*, Union Générale d'Editions, Paris, 1972, p.262, 31, 171.

[13] Cf. Georges Poulet, *De l'identification critique chez Albert Béguin et Marcel Raymond* in *Albert Béguin et Marcel Raymond*, Colloque de Cartigny, José Corti, Paris, 1979.

[14] A se vedea notația din jurnalul intim, din 12 februarie 1972, care relatează o convorbire cu Jacques Petit (*La Bouteille à la mer*, *Journal*, t.X, Plon, Paris, 1976). In *L'arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Grasset, Paris, 1972 - eseu care încearcă să pună bazele psihobiografiei - Dominique Fernandez crede, de altfel, că scriitorii cei mai ostili psihanalizei sînt tocmai cei cărora le putem aplica această metodă cu cele mai fructuoase rezultate. Pe un alt plan, Jacques Borel, *Problèmes de l'autobiographie* in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Klincksieck, Paris, 1971, observă, la toți autorii de confesiuni, o fascinație față de psihanaliză, pe care o resimt ca pe o piedică, sau, dimpotrivă, ca pe o incitare.

[15] 24 în primul grup (14 volume ale jurnalului intim, tetralogia autobiografică, un volum de corespondență, două jurnale de călătorie, alte 3 volume de amintiri) și 24 în cel de al doilea (15 romane, 4 volume de nuvele și povestiri, 5 piese de teatru). Nu luăm în considerare aici traducerile, nuvelele publicate în reviste, scenariile cinematografice, pamfletele, varianta în două volume a autobiografiei, *Jeunes années* (*Ani tineri*, 1984), eseurile și biografiile (deși, foarte adesea, autorii de autobiografii și jurnale intime, care au practicat și registrul biografic - de exemplu, Stendhal și Sartre - au făcut din viețile altora confesiuni voalate sau le-au construit prin metoda empatiei, ca pe niște adevărate autoportrete) Julien Green nu este numai decanul de vîrstă al scriitorilor din Franța și al membrilor Academiei Franceze. El este socotit și autorul din literatura universală cu cea mai întinsă operă subiectivă (cf. interviul

Scanned with OKEN Scanner

acordat în 1989 lui Henry-Jean Servat, reprodus în revista "Tribuna", Cluj, 4 mai 1989).

[16] Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, Nizet, Paris, 1966, p.15.

[17] Georges Poulet, *Lecture et interprétation du texte littéraire* in *Qu'est-ce qu'un texte?, Eléments pour une herméneutique*, José Corti, Paris, 1975, p.77.

[18] Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Ed.du Seuil, Paris, 1986, p.118.

[19] Julien Green, *Partir avant le jour*, Grasset, Paris, 1963, p.23.

[20] Expresia apare într-un interviu din 1963.

[21] Mina și lampa sînt, prin excelență, simboluri sau spații ale intimității și ale reveriei memoriei, întîlnite frecvent în paginile autobiografice. "Acolo unde a domnit o lampă, domnește amintirea" (Gaston Bachelard, *Flacăra unei lumînări*, Fundația Anastasia, 1994, p.23). Gaston Bachelard vede în flacără un "obiect de visare", dar și un puternic "operator imagistic", avînd o "încărcătură metaforică și de imagini" care "atinge cele mai diverse cîmpuri ale meditației" (*Ibidem*, p.5-6). "În preajma flăcării de lampă, visătorul va pricepe instinctiv că imaginile acestei lumini plăpînde se aseamănă unor privegheri intime" (*Ibidem*, p.12). V. și Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1948, Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Bordas, Paris, 1969 și *Les Mythes et les symboles de l'intimité et le XIX-ème siècle. Contribution à une mythocritique* in *Intime - Intimité - Intimisme*, Editions Universitaires, Université de Lille III, 1976.

[22] Daniel Moutote, *Egotisme français moderne*, S.E.D.E.S., Paris, 1980, p.75, 65.

[23] În ultimii 35 de ani, J.Green a publicat două piese de teatru, cîteva proze scurte, două romane: *L'Autre*, 1970, și *Le Mauvais lieu*, 1977, și a reluat un amplu roman abandonat în tinerețe (1934), *Les Pays lointains,* 1987. Cea de a doua parte a acestui roman, *Les Etoiles du Sud* (*Stelele Sudului*), la care scriitorul a început să lucreze în 1988, a fost terminată în 1989.

[24] Julien Green, *Journal*, 3 février 1947, *Oeuvres complètes*, t.VIII, Plon, Paris, 1954-1960, p.82.

[25] Daniel Moutote, *op.cit.*, p.66.

[26] Formula este reluată în diverse variante: "Manuel sînt într-un fel eu"; "In *Minuit* fiecare dintre personaje este o parte distinctă din mine însumi"; "Adrienne Mesurat eram eu înconjurat de interdicții care mă înnebuneau".

Scanned with OKEN Scanner

[27] Scrisoarea este reprodusă în volumul Albert Béguin, *La réalité du rêve. Création et destinée*, t.II, Ed.du Seuil, Paris, 1974.

[28] Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t.I., N.R.F., Gallimard, Paris, 1956, p.645.

Putem cita mai mulţi critici şi scriitori din secolul al XX-lea pentru a susţine această afirmaţie:

- Albert Thibaudet: "Romancierul autentic îşi creează personajele din direcţiile infinite ale vieţii sale posibile." (*Réflexions sur le roman*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1938, p.11);

- Gabriel Marcel: "Pentru mine este important întotdeauna să coincid cît mai intim posibil cu personajele care mi s-au impus din interior" (într-o scrisoare din 1961 adresată lui Roger Garaudy), *apud* Roger Garaudy, *Biographie du XX-ème siècle. Testament philosophique de Roger Garaudy*, Ed. Tougui, Paris, 1985, p.84);

- Michel Butor: "Fiecare îşi dă seama că romancierul îşi construieşte personajele, fie că vrea, sau nu vrea, fie că ştie, sau nu ştie, plecînd de la elementele propriei sale vieţi, că eroii săi sînt nişte măşti prin care el se povesteşte şi se visează" (*L'usage des pronoms personnels dans le roman* in *Essais sur le roman*, coll. "Idées", N.R.F., Gallimard, Paris, 1969, p.74);

- Jean Delay: "Între romancier şi dublul lui se operează un transfer, pozitiv sau negativ, care-l ajută să ia cunoştinţă de propriile sale abisuri" (*Névrose et création* in *Aspects de la phychanalyse moderne*, P.U.F., Paris, 1956, p.57).

[29] Ramon Fernandez, *Messages*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1926, p.86.

[30] Julien Green, *Journal*, 19 juillet 1942, *Oeuvres complètes*, t.VI, *ed.cit.*, p.162.

[31] *Idem*, Interviu cu Jean Chalon, "Le Figaro littéraire", 8 février 1971, p.23.

Aceste notaţii ale lui Green întîlnesc mărturiile altor scriitori contemporani francezi. André Gide (*Journal, Si le grain ne meurt*) consideră că realizează o apropiere mai autentică de sine în romane, graţie unor eroi "tăiaţi din propria [sa] carne", decît în operele subiective, unde apar numai nişte personaje posibile. François Mauriac (*Journal, Commencements d'une vie*) îşi priveşte creaţiile romaneşti ca pe cea mai bună ocazie de a exprima esenţialul asupra lui însuşi. Adevărul complet care este "infinit" (*Autoportratit à 70 ans* in *Situations X)* sau "plural" (Prefaţă la *L'Idiot de la famille*, t.I)

Scanned with OKEN Scanner

se regăsește, după Sartre, în operele de imaginație, în "ficțiunea adevărată" și mai puțin în scrierile subiective care transmit doar "adevăruri parțiale".

[32] Daniel Moutote, *op.cit.*, p.312.

[33] *Ibidem*, p.7, 24.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA ÎNTÎI

PERSONALITATEA LUI JULIEN GREEN ÎN LITERATURA SA CONFESIVĂ

I. POETICA ŞI SOCIOLOGIA TEXTULUI INTIMIST. JURNALUL ŞI AUTOBIOGRAFIA ÎN SECOLUL AL XX-LEA

Literatura de confesiune sau romanele care cuprind ficţiune şi amintiri personale sînt mijloacele de expresie privilegiate, alese deseori de scriitorii contemporani. François Mauriac vede în "sinceritatea faţă de noi înşine" principala "virtute" a generaţiei din care face parte. Noua viziune asupra noţiunii de persoană, dar, mai ales, intuiţia existenţei unui eu complex şi misterios, în permanentă disoluţie, pe care opera literară - această "comunicare indirectă", cum o numeşte Kierkegaard - nu reuşeşte întotdeauna să-l surprindă, pot explica apariţia unei multitudini de peisaje interioare în secolul al XX-lea.

Un colocviu din 1970, *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, era centrat tocmai pe ideea reînnoirii romanului graţie scrierilor "personale". "Urgenta nevoie de mărturisire" acorda o nouă dimensiune intimismului, transformînd această perioadă în "vîrsta de aur a literaturii de confesiune".

Conceptul de *intimism* - introdus în vocabularul criticii literare încă din 1905 - continuă să fie definit destul de vag. Aplicat, în special, textelor poetice, el a fost studiat, de preferinţă, de psihologi şi sociologi. Intimismul este considerat astăzi ca un "pol constant al

Scanned with OKEN Scanner

dinamismului imaginar"[1]. Deşi s-a manifestat în toate epocile literare, chiar şi în cele în care a dominat principiul obiectivităţii - impunînd mai multe paradigme: clasică, romantică, modernă, postmodernă - intimismul s-a ilustrat îndeosebi în secolele al XIX-lea şi al XX-lea. Este momentul descoperirii conştiinţei de sine şi a facultăţii introspective care permite intimismului "să se conceptualizeze şi să se înscrie în repertoriul explicit al registrelor artistice"[2]. El se prezintă atît ca un tip ideal - o sumă de valori, de idei şi de metode -, cît şi ca o serie de "holotipuri" specifice pentru fiecare generaţie.

Autobiografii, memorii, jurnale, volume de corespondenţă compun o literatură a experienţei; ele sînt tot atîtea forme care permit o eliberare graţie confidenţei. Mai presus de orice, aceste texte devin instrumentele cele mai desăvîrşite ale revelaţiei intime, ale construcţiei propriei identităţi, ale cunoaşterii Eului, văzut ca unul din marile mituri ale civilizaţiei occidentale moderne şi ca un "fundament concret al egotismului" (Daniel Moutote). "Acest cuvînt *Eu* rezumă pentru mine structura lumii"[3], afirmă şi Michel Leiris, în ficţiunea autobiografică *Aurora*.

Literatura subiectivă a secolului al XX-lea, apărută ca rezultat al unor "ipoteze metafizice" (Georges Gusdorf), este manifestarea unor generaţii care se interoghează fără încetare asupra sensului existenţei. Ea devine astfel nucleul unei pasionante dezbateri în jurul problemei condiţiei umane, plecînd de la o investigare particulară, dar avînd, în acelaşi timp, şi o valoare de model. În fond, autorii contemporani nu fac decît să reia principalele teme ale *Confesiunilor* rousseauiste şi ale marilor jurnale romantice. Descoperirea situaţiei omului în lume, desperarea, sensul absurdului au devenit însă angoasa existenţială; dezbaterile neliniştite asupra relaţiilor cu semenii au dobîndit mai multă anxietate. În tentativa sa de autodefinire, scriitorul modern are o percepţie mai puternică a contradicţiilor care-l înconjoară, un sentiment profund al insecurităţii tragice a vieţii, a fatalităţii care apasă asupra universului. Întrebările pe care şi le pune nu sînt doar "accidentale şi anecdotice, ci esenţiale şi fundamentale"[4].

Pentru a ne limita la textele autobiografice de bază ale secolului nostru: André Gide, Charles du Bos, Paul Claudel, Franz Kafka, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Robert Musil, Max Frisch, Witold Gombrowicz, Cesare Pavese, J.-P.Sartre, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Ernest Jünger sau Julien Green,

Scanned with OKEN Scanner

putem observa că ele sînt opere cu caracter subiectiv, dar că explorarea spațiului interior nu este scopul unic. Experiența personală conduce la o meditație mai generală asupra destinului ființei, asupra sensului profund al vieții, asupra marilor probleme actuale.

Aceste confesiuni - dăruite, în majoritate, publicului doar în ultimii cincizeci de ani - pot fi situate în descendența celei mai tulburătoare și mai puternice mărturii despre sine din secolul al XIX-lea, ce cristalizează esența intimismului modern: operele filozofice și jurnalul lui Sören Kierkegaard. Toți autorii de jurnale - și, cu deosebire, Kafka, în opera căruia se manifestă mai mult simțul păcatului, un sentiment kierkegaardian al culpabilității, ca și vocația suferinței - au recunoscut în el un mare precursor. Însemnările zilnice ale lui Kafka au profunde rezonanțe metafizice și vor să aducă "lumini noi asupra creaturii nenorocite pe care o reprezint" (7 ianuarie 1911). Descoperirea filozofului danez, alături de cea a lui Pascal, are pentru Julien Green sau pentru Pierre Emmanuel (*Autobiographies*) semnificația unei revelații. Ea a reușit să dea răspunsuri unor neliniști juvenile, putînd fi comparată, în acest sens, cu întîlnirea, pe planul romanului, între Gide și Dostoievski.

În afara moștenirii secolului romantic, literatura "personală" contemporană și-a însușit o serie de cuceriri ale filozofiei, științei sau literaturii secolului al XX-lea: intuiționismul bergsonian, psihanaliza, introspecția proustiană și noua teorie a memoriei afective, tezele existențialiste asupra angoasei și neantului, motivul "celuilalt", ca și o serie de teze sociologice. Trebuie să reținem, mai ales, contribuțiile cercetărilor psihanalitice ale lui Freud și Jung, care au permis apariția anumitor teme literare, deja citate ca specifice pentru opera lui Julien Green și care au dat, în același timp, autorilor de jurnale intime un nou instrument pentru cunoașterea unor zone fundamentale ale psihismului, a unor straturi mai puțin vizibile ale personalității umane. Psihanaliza a pus în valoare existența unor euri marginale sau parțiale, care pot fi descifrate în afara eului social sau a celui transcendental.

În epoca postmodernă - care marchează o întoarcere la subiectivitatea autorului - intimismul este interpretat ca un stil de viață, ca o estetică și ca un tip de expresie, care impune noi parametri tematici și formali, ca și o serie de tehnici autobiografice mai puțin folosite de predecesori, unele împrumutate de la Noul roman: distanțarea ironică, deriziunea, simulacrul, povestirea discontinuă.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza condițiilor de producere a textului subiectiv și dezvăluirea procedeelor folosite devin, la unii autori contemporani, mai importante chiar decît practica textuală propriu-zisă. În funcție de noi dispozitive sociale și culturale, estetica intimistă stabilește relațiile scriitorului cu microcosmul său cotidian (cf. D.Madelénat, *op.cit.*). Se vorbește acum despre un hiperindividualism și despre o hiperintimitate, despre o "invazie a societății de către Eu"[5], pe care Julien Green îl numește un "înger fulgurant".

Deși condițiile de emergență ale literaturii subiective pot fi descifrate încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, reflecțiile teoretice asupra ei sînt un fenomen relativ tardiv. Noile "strategii de scriitură" intimistă din perioada contemporană au putut însă conduce la apariția unui nou "spațiu de lectură și de interpretare a textului autobiografic"[6]. Discursul critic asupra acestei literaturi cunoaște doar în ultimele două decenii un adevărat reviriment.

Dintre diversele orientări de cercetare - unele de tip interdisciplinar - s-au impus, pe de o parte, poetica și pragmatica textului, pe de alta, sociologia și studiul mentalităților. Se reține, în special, numele lui Philippe Lejeune, citat în *Introducere*, care a demonstrat insuficiența panoramelor istorice sau a studiilor psihologice. Ele își limitau, de cele mai multe ori, comentariile la problema veracității sau la cea a cunoașterii de sine. Au fost subliniate, dimpotrivă, avantajele metodelor lingvistice; ele permit investigații complete - cantitative și calitative - ale genului și ale posibilităților lui de realizare textuală și chiar elaborarea unei gramatici a discursului intimist. Definiția autobiografiei constituie astfel "punctul de plecare al unei cercetări multiforme și deschise, vizînd claritatea și rigoarea"[7]. Noul instrument de lucru ales - poetica - privește textul autobiografic nu numai ca pe un fenomen istoric, dar și ca pe un fenomen de limbaj, în acord cu noile maniere de a vorbi despre sine din literatura contemporană.

Orientarea sociologică are în vedere textul subiectiv ca dispozitiv ideologic - manifestare a gîndirii colective dintr-o anumită perioadă - și ca obiect de comunicare. Sînt urmărite aici condițiile de producere a literaturii "personale", modificările aparatelor culturale care au permis apariția și difuzarea ei, strategiile edițiilor, cauzele care au determinat pe scriitori să-și însușească această formă de expresie și modelele pe care le-au folosit, în sfîrșit, semnificațiile istorice ale acestui tip de discurs.

Scanned with OKEN Scanner

La confluența dintre cele două direcții pot fi situate discuțiile asupra problematicii genurilor și asupra funcționării lor în societate, acea "instituționalizare a subiectivității" în literatură pe care o semnala J.-P.Sartre. Se urmărește descoperirea unor criterii mai precise care pot constitui textul subiectiv ca gen și care fac din el un mecanism de scriitură și de lectură.

Trebuie amintită aici și influența esteticii germane și americane a receptării și a efectului textual (H.R.Jauss, W.Iser, M.Riffaterre), de la care critica franceză a împrumutat acel concept deosebit de fertil pentru noua teorie a genurilor: "univers" sau "orizont de așteptare" ("Erwartungshorizont"). Privite din această perspectivă, genurile nu mai sînt "o simplă schemă formală neutră", ci puncte de articulare într-o formă litrerară și o anume mentalitate a epocii ("ecranul de receptare"), în continuă tranformare, potrivit unui "sens așteptat sau preexistent" (H.R.Jauss, *Pour une esthétique de la réception*). În cazul textelor "personale", ideea de mentalitate coincide cu estetica intimismului, apărută la limita dintre secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, ca rezultat al redescoperirii eului. În acel moment s-a pus și problema "transpunerii poetice și a unificării imaginare a elementului trăit"[8] în diverse tipuri de literatură subiectivă și transformarea lui în fapt artistic.

Studiul operelor "personale" în cadrul unei poetici a genurilor urmărește, printre altele, problema legitimității acestor texte în cadrul instituției literare. "Jocurile de strategii și poziții", "mecanismele de reciprocitate și circularitate" - care sînt, după opinia lui Jacques Dubois (*L'Institution de la littérature*), posibilități de afirmare a unei școli sau a unui gen și care definesc literatura ca sistem - pot fi întîlnite într-un anumit moment istoric și în cazul acestor scrieri intime, considerate mult timp ca marginale[9].

Dacă statutul literar al autobiografiei sau al memoriilor a fost mai repede recunoscut, jurnalul și corespondența nu au intrat în circuitul curent decît atunci cînd au fost publicate sub semnătura unor autori celebri sau cînd au devenit procedee în cadrul unor opere de imaginație (roman epistolar sau fals jurnal intim, cu o largă circulație în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). "Manifestări spontane și personale" prin care se afirmă funcția expresivă a artei, ele constituie, de multe ori, un protest împotriva "discursurilor puternic codificate și controlate"[10] și, tocmai prin aceasta, o posibilitate de îmbogățire a tehnicii narative. Tendința de revalorizare a acestor texte de frontieră poate fi asimilată unui

Scanned with OKEN Scanner

proiect mai larg al istoriei literare care și-a propus să distrugă vechile tipare ale genurilor clasice sau să tranforme grilele lor de interpretare. Scriitura intimistă continuă să reprezinte astfel un aspect important în dezbaterile asupra conceptului de literatură, tocmai prin punerea în discuție a limitelor între care se situează faptul literar și cel nonliterar.

În critica franceză, Georges Gusdorf, Philippe Lejeune și Tzvetan Todorov susțin ideea unui gen autobiografic autonom; alți cercetători vorbesc despre un gen în curs de constituire (Jean Starobinski, Georges May) sau despre "o explozie a genurilor", "o limită spre care se tinde" (Jacques Lecarme)[11].

Cît despre jurnalul intim, deși acceptat ca "mijloc foarte nuanțat de expresie literară", el a fost privit, în același timp, ca "un gen ambiguu, apropiindu-se mai mult de psihopatologie și de sociologie decît de literatura propriu-zisă"[12].

Literatura subiectivă nu compune un ansamblu coerent; diversele ei forme prezintă caracteristici comune, dar și nivele diferite de intimitate și mărci specifice (contextuale și metatextuale). Se remarcă, astfel, coexistența tipurilor tradiționale și a cazurilor extreme, ambivalența statutului narativ al unor opere, varietatea vocilor care acoperă eul autobiografic, existența unor specii intermediare care au pus la îndoială valabilitatea clasificărilor riguroase. Au existat și tentative de ierarhizare a literaturii autobiografice, potrivit unor criterii psihologice și stilistice[13]. Operele care intră în sfera discursului autobiografic au fost confruntate cu alte texte referențiale: biografia, investigația psihanalitică - "metalimbajul istoric, psihologic și critic" al genului subiectiv[14] - reportajul și însemnările de călătorie, sau cu texte de imaginație: romanul personal. S-a subliniat însă permanent caracterul vag al limitelor de demarcație, ficționalizarea textelor subiective, împrumuturile care se stabilesc de la un gen la altul, ce asigură tocmai bogăția și vitalitatea lor, dar și subiectivitatea oricărei întreprinderi de acest fel.

Printre toate modalitățile de enunțare reunite sub numele de literatură subiectivă, jurnalul intim poate fi considerat ca "forma de scriere cea mai aptă să furnizeze cunoașterea exactă în domeniul vieții personale"[15], ca o încercare continuă de a atinge expresia completă a eului, chiar dacă reușita perfectă nu este niciodată posibilă. Numai autobiografia și, în special, "autobiografia de formare" sau "de ucenicie" trădează același efort analitic, avînd

Scanned with OKEN Scanner

semnificația unei "călătorii", a unei "explorări în interiorul ființei" (Julien Green). Printre cele mai cunoscute exemple putem aminti: *Si le grain ne meurt* (*Dacă grăuntele nu piere*) de André Gide, *L'Age d'homme* (*Vîrsta matură*) de Michel Leiris, *Un om sfîrșit* de Giovanni Papini, *Istoria unei vieți* de Const.Paustovski și, în literatura română, *Hronicul și cîntecul vîrstelor* de Lucian Blaga și *Ani de ucenicie* de Mihail Sadoveanu. Punctul de plecare al acestor texte subiective este ideea, exprimată implicit sau explicit, că primii ani - copilăria și adolescența - sînt etapele decisive ale existenței, "momentul fascinației" (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*) sau "momentul capital al formării caracterului" (Pierre Emmanuel, *Autobiographies*), care explică evoluția ulterioară a individului. Aceeași idee se regăsește în jurnalele lui Kierkegaard și Kafka, sau în confesiunile scriitoarelor Françoise Mallet-Joris și Nathalie Sarraute. "Prin evocarea pe care nu am uitat-o, noi urmărim o anumită desăvîrșire a conștiinței de sine, o realizare deosebită și concretă a personalității noastre totale"[16].

Genurile vecine oferă doar imagini fragmentare. În ciuda existenței unor reflecții literare și filozofice dense din caiete sau carnete (Sainte-Beuve, Maurice Barrès, Simone Weil, Antoine de Saint-Exupéry, Albert Camus, Henry de Montherlant, Jean-Paul Sartre), acestea se definesc printr-o mare libertate de compoziție: un aspect improvizat, discontinuu, uneori fără nici o grijă pentru ordinea cronologică sau pentru datare, criteriu important în jurnalul intim.

În memorii, redactate, în general, de un om de acțiune sau de un scriitor care a participat intens la viața secolului său, remarcăm prezența accidentală a interiorității naratorului, care nu are decît un rol de martor. Tipologic, memoriile ar putea fi situate pe același plan cu acele povestiri fictive la persoana I în care naratorul "focalizează asupra altor personaje" și devine "cronicarul retrospectiv al unei experiențe colective trecute"[17].

Literatura epistolară se apropie de jurnal sau de carnet prin caracterul său de notație, de "transcriere a vieții imediate" (J.-P.Sartre), dar ea se adresează unui destinatar determinat care impune întotdeauna scrisorii un conținut specific și anumite procedee retorice. În cadrul operelor intimiste, corespondența este "un instrument ce stabilește un raport"[18] cu altă persoană. Marile corespondențe literare oferă posterității nu numai detalii prețioase asupra vieții private a autorilor, dar și observații asupra creației, care prelungesc meditația estetică începută în alte scrieri.

Scanned with OKEN Scanner

Însemnările de călătorie pot fi considerate, în același timp, ca o formă a literaturii subiective (jurnalul de călătorie sau povestirea retrospectivă autodiegetică), dar și ca procedee ale literaturii de imaginație, puncte de plecare pentru alte genuri (roman exotic, călătorie imaginară) sau ca un rezervor de imagini pentru viitoarea operă ficțională a scriitorului. Ele ne reţin atenţia numai în cazul în care impresiile sînt încorporate în însăși substanța jurnalului sau a autobiografiei, contribuind la formarea unei scrieri intimiste.

Genul cel mai asemănător cu autobiografia, mai ales sub raportul tehnicii literare, rămîne romanul, cu o menţiune particulară pentru romanele-memorii, foarte răspîndite în secolul al XVIII-lea, ca și pentru romanul personal romantic (numit și roman intim, roman autobiografic, roman al individului, povestire confidențială sau, mai nou, autopovestire). Interferența între cele două sfere este, în acest caz, cea mai vizibilă, jurnalul intim și autobiografia comportîndu-se ca genuri de frontieră. Persoana I este aici, ca și în autobiografie, "semn al unei conștiințe centrale care organizează povestirea", "instrumentul propriu unei perspective interne". Spre deosebire însă de cel ce redactează o autobiografie, autorul narațiunilor menționate tinde să dispară, fiind înlocuit de un personaj-narator "însărcinat cu narațiunea" și "dotat cu o parte din puterile scriitorului"; el "ordonează lumea din jurul lui și devine centrul acestei lumi"[19]. Concentrarea interesului asupra unui singur personaj duce, în acest tip de roman, la o relativă detașare a acestuia de contextul istoric, la suprimarea evenimentelor. Romancierul se preocupă, în special, de descrierea lumii interioare; intriga sau peisajul depind numai de perspectiva eroului (focarul narațional).

Întîlnim însă la marii scriitori ai secolului nostru și tentația de a se sustrage modelelor rigide, manifestată, în primul rînd, prin alegerea titlurilor. Opera lor oferă un exemplu paradoxal, atît pentru atitudinea față de literatura confesivă, cît și pentru ilustrarea acestei literaturi.

Prezentînd, mai ales, o experiență politică și estetică, *Antimemoriile* lui André Malraux și *Memoriile interioare* ale lui François Mauriac au un evident caracter polemic împotriva exceselor intimismului, împotriva "introspecției mărturie" (Malraux). Dar în aceste volume - axate pe cele mai vii probleme ale contemporaneității - reflecțiile existențiale se împletesc cu meditațiile asupra poeziei timpului pierdut.

Scanned with OKEN Scanner

Mai apropiat de noţiunea de caiet şi cuprinzînd doar cîţiva ani, jurnalul lui Paul Claudel, rezultat al unei crize religioase, se vrea un "examen de conştiinţă", dar numai pe plan spiritual. Claudel refuză virtuozităţile autobiografiilor, ambiţia lor de a ajunge la sinceritatea totală, ca elemente ce distrug adevărul. Menţionăm, de asemenea, numele lui Paul Valéry, teoretician al "morţii autorului" - şi prin aceasta precursor al unor direcţii importante din critica modernă - dar obsedat, ca şi contemporanul său Gide, de mitul lui Narcis. În eseul *Stendhal* (*Variété II*, 1929) şi în *Propos me concernant* (1942) apare cea mai violentă critică intelectualistă împotriva acelor "absurde analize care întipăresc în mintea oamenilor rebusurile cele mai obscene"[20]. Deşi denunţă, în numele raţiunii, iluzia autenticităţii perfecte, impostura şi sterilitatea acestor jocuri de oglinzi pe care le constituie notaţiile cotidiene, Paul Valéry a lăsat 257 de caiete (grupate în 29 de volume, publicate postum între 1957-1961). Alături de experienţele estetice ale poetului - care formează materia principală a acestor volume - pot fi găsite aici amintiri sau consideraţii asupra stărilor sale de spirit. Scopul mărturisit al însemnărilor zilnice este lupta împotriva fragilităţii clipelor. Într-o primă etapă, eul este interpretat de Valéry ca o "noţiune negativă". Treptat însă poetul ajunge la descoperirea unei întregi serii de euri diverse: "le moi", "le moi-même", "le moi substantiel", "le moi pur", "le moi créateur", aflate în dialog sau conflict.

Alte cazuri, mai ambigue, pot fi considerate acele texte care oscilează între autobiografie şi roman personal (Robert Sabatier, José Cabanis, Maurice Sachs, Serge Doubrovsky), numite recent "autoficţiuni"[21].

Julien Green a practicat sporadic şi alte genuri din vastul cîmp al literaturii "personale": corespondenţa şi însemnările de călătorie[22], dar a ilustrat cu strălucire cele două forme de bază ale acestei literaturi. În cele ce urmează vom încerca să discutăm problemele teoretice pe care le pun jurnalul intim şi autobiografia.

Recunoscut întotdeauna ca "expresia cea mai adecvată a literaturii subiective"[23], jurnalul constituie "demersul cel mai autentic", "mărturia cea mai puţin convenţională asupra persoanei eului", "instrumentul de salvare" şi "mijlocul de cucerire de sine prin sine"[24]. Polivalenţa lui, supleţea, disponibilitatea continuă au fost însă invocate şi ca argumente pentru dificultăţile întîmpinate în definirea, clasificarea şi analiza structurilor sale formale. La acestea se adaugă

Scanned with OKEN Scanner

ambiguitatea acestui text subiectiv, natura paradoxală a jurnalului, manifestarea cea mai pură a intimității, dar destinat unui cititor posibil.

Așa cum am arătat și în *Introducere*, jurnalul este prin natura lui "o formă deschisă, nedesluşită, neterminată"[25]. În absența unei definiții generice riguroase, a unor reguli stricte, teoreticienii jurnalului au reținut o serie de trăsături distinctive ale acestui tip de literatură.

Jurnalul poate surprinde un moment de criză sau se poate întinde pe o perioadă mai lungă, înregistrînd și datînd cu regularitate evenimentele din viața autorului, devenit "centru de observație și de convergență"[26]. Clasificarea tradițională în jurnal extern sau anecdotic și jurnal intern, intim sau psihologic - sau, după formula lui Jung, "extravertit" și "introvertit" - nu este decît iluzorie. Exemplele pure, cazurile-limită nu există decît rar, majoritatea jurnalelor fiind, de fapt, jurnale mixte. Distincțiile tipologice variate care au circulat, avînd ca principale criterii conținutul notațiilor, problematica sau tematica acestor texte, țin de preponderența unuia dintre aspecte: liric, memorialistic, romanesc, jurnal personal sau egotist, jurnal documentar sau jurnal-cronică, jurnal mărturie și jurnal de creație[27].

Evenimentele lumii exterioare, rezonanța lor în conștiința celui care a redactat textul subiectiv prezintă un mare interes. Jurnalul lui André Gide, care acoperă mai mult de șaizeci de ani, jurnalele ținute în anii '30-'40 de Ernst Jünger și de Anaïs Nin - în același timp cronici de război și cronici ale mediilor artistice pariziene și americane -, *Journal d'un journaliste* de Robert de Saint-Jean fac să reînvie o întreagă epocă. Evadare spre exterior, acest tip de scriitură este, mai ales, o proiecție spre interior, un document intim, valoros prin bogăția lui afectivă și spirituală. Jurnalul este "marca tangibilă a activității persoanei pentru a edifica, din elemente răzlețe, o personalitate durabilă, care se desăvîrșește prin faptele sale și prin opera sa"[28].

Mai nou (cf. vol. colectiv *Le Journal et ses formes littéraires*) a fost propusă o tipologie lingvistică, obținută prin suprapunerea celor două axe care formează principalele categorii verbale ale textului: axa personală și axa temporală, tipologie care poate duce la o descriere mai exactă a diverselor sale modalități, ca și la o comparare cu speciile subiective apropiate.

Forma în care se prezintă jurnalul - cea de notații cotidiene care nu urmăresc o ordine precisă - are drept efect: scriitura imediată,

Scanned with OKEN Scanner

fărîmiţată, fragmentarismul discursului, caracterul lui static şi reiterativ, folosirea frazei nominale. Intenţia de itinerar spiritual oferă totuşi acestor texte o "continuitate în discontinuitate"[29], iar scriitura intimistă dobîndeşte, în cele din urmă, un caracter dinamic şi structurant.

Autobiografia - sau povestirea referenţială - este considerată astăzi drept una din cele mai complexe structuri discursive. Printre primele aspecte care trebuie studiate în acest tip de confesiune reţinem: obiectul discursului, regimul temporal şi regimul diegetic, voce sau instanţă narativă, viziune sau perspectivă narativă, în sfîrşit, organizarea amintirilor pentru a obţine o continuitate.

Reunind aceste puncte de vedere multiple, Philippe Lejeune, Georges Gusdorf, Jean Starobinski, Georges May, Béatrice Didier insistă, în diversele lor încercări de definiţie, asupra proiectului autorului de "a-şi înţelege propria viaţă"[30] în totalitatea ei, asupra intenţiei de a transmite "o viziune asupra lumii"[31] şi de a-şi crea o identitate prin scriitura autobiografică. Sînt puse în evidenţă ideea de unitate a eului, de situare a lui în timp şi spaţiu, de "istorie sistematică a personalităţii", într-o adevărată "tentativă de ordin mitologic"[32]. Este o formă complementară a jurnalului intim, avînd acelaşi scop dar presupunînd strategii formale diferite. "Autobiografia există în primul rînd prin structuri care sînt proprietăţi universale ale limbajului"[33].

Michael Riffaterre (*Essais de stylistique structurale*) stabileşte două convenţii fundamentale ale genului autobiografic. Prima este dihotomia autorului, în acelaşi timp subiect şi obiect; cea de a doua este imitarea realităţii construită după o axă temporală.

Se poate observa că statutul lingvistic al persoanei gramaticale - persoană care, după Emile Benveniste, determină cu adevărat subiectivitatea limbajului - este direct legat de sistemul timpurilor. Autobiografia este, prin excelenţă, "reconstituirea unei vieţi în timp" (Georges Gusdorf), o derulare de episoade organizate pe linia duratei. Timpul scriiturii - sau timpul textului - diferit de cel din alte opere subiective (jurnalul intim, corespondenţa) - implică prezenţa a două euri, unite dialectic, dar care ţin de două nivele diferite de enunţare. Există, pe de o parte, un eu al prezentului (eul narator, subiect al scriiturii, asemănător cu cel din notaţiile cotidiene), iar, pe de altă parte, un eu ca obiect (eul acţiunii) care trimite în mod obligatoriu la trecut.

Scanned with OKEN Scanner

Regimul temporal al retrospecției autobiografice este foarte labil. Naratorul poate practic folosi toată gama timpurilor gramaticale, sau poate obține efecte neașteptate (J.-P.Sartre în *Les Mots*) prin alternarea prezentului cotidian sau narațional - considerat gradul zero al timpurilor - cu diverse momente ale trecutului. Se observă o frecvență mai mare a folosirii imperfectului în autobiografie și a perfectului simplu în memorii. Gide semnala, în *Si le grain ne meurt*, dificultatea de a prezenta "ca succesive stări de simultaneitate confuză".

Raporturile timpului cu naratorul, care are rolul de a ordona discursul ca un proiector central, aduc în discuție problema punctului de vedere. La Julien Green, modificarea opticii potrivit căreia sînt privite evenimentele este mereu relevată, autobiografia avînd semnificația unei întoarceri la sursă. Scriitorul are conștiința unui raport de subordonare între adultul care transpune amintirile și copilul sau adolescentul care le-a trăit. Adevărat subiect al meditațiilor neliniștite, al întrebărilor care străbat paginile tetralogiei autobiografice, el este cel care-l obligă pe narator să coboare într-o epocă îndepărtată și cel care-i dictează povestirea. "Recunosc că îmi este greu, dar nu s-ar înțelege nimic din această carte dacă nu ne-am aminti că ea este scrisă de studentul din 1922 și nu de omul matur din 1965. Rolul acestuia se limitează la a încerca să-l înțeleagă pe cel dintîi"[34].

Iluzia transpunerii este uneori atît de perfectă, încît Julien Green are senzația unei substituiri de persoană sau, pe un plan temporal, a unei confuzii între momentul scriiturii - sau prezentul absolut - și momentul în care scena s-a produs - trecutul pur. Destul de derutantă pentru cititor, această suprapunere este foarte importantă pentru scriitor. Prospețimea și claritatea imaginilor extrase din fondul copilăriei, imagini care abundă în întreaga operă romanescă dar și farmecul și puterea de evocare a textului autobiografic sînt consecințele acestui fenomen.

Criteriile gramaticale (de referință și de enunțare) domină diversele clasificări ale autobiografiei, în timp ce în cazul jurnalului intim sau al corespondenței se reține ca definitoriu conținutul notațiilor. Aceste criterii formale reușesc să împingă pe al doilea plan, ca mai puțin importantă, problema metodei, de exemplu: existențialistă (*Les Mots* de Sartre), psihanalitică (ansamblul autobiografic al lui Michel Leiris).

Scanned with OKEN Scanner

Autobiografia este, în forma ei clasică (J.-J.Rousseau, André Gide, Julien Green, Simone de Beauvoir), un tip de narațiune autodiegetică, bazată pe un locutor unic și pe o focalizare internă. Persoana I reprezintă "marca principală care identifică genul textului"[35]. Acest tip de discurs presupune, de cele mai multe ori, o identitate între eul naratorului și cel al autorului, a cărei primă expresie este numele propriu înscris pe pagina de titlu[36]. Spre deosebire de autobiografie, în romanul autobiografic există o nonidentitate și o recunoaștere a caracterului fictiv al narațiunii.

Les Mots de Sartre debutează însă printr-o povestire la persoana a III-a, pentru a-și schimba brusc focalizarea la cîteva pagini distanță, ceea ce amplifică ambiguitatea textului. *L'Enfance* de Nathalie Sarraute propune forma dialogată între două ipostaze ale eului.

Semnalăm aici și diferențierea - acceptată doar de unii teoreticieni (Michel Beaujour, Jean Rousset, Béatrice Didier) - între autobiografie și autoportret, considerate ca două tipuri de discurs fondate pe raporturi diferite cu scriitura. Primul folosește strategii narative și urmează o linie cronologică. Al doilea, cu o dominantă introspectivă și metaforică, folosește metoda asociației de idei, organizarea tematică, urmărind, mai ales, o desfășurare logică.

Autobiografia este construită pe "durata memoriei involuntare". "Formațiune polimorfă și heterogenă", autoportretul se bazează pe o "memorie intratextuală"[37], în aceeași măsură arhaică și modernă. În această categorie de texte la timpul prezent au fost incluse *Confesiunile* Sfîntului Augustin și *Eseurile* lui Montaigne, *Reveriile* lui Rousseau și *Ecce Homo* de Nietzsche, ca și majoritatea scrierilor "personale" ale lui Leiris și Malraux. Provenind dintr-un "fond cultural și transistoric", autoportretul implică, după opinia lui Michel Beaujour, "un orizont retoric, mitologic și enciclopedic"[38].

Din matricea retorică s-a desprins, în epoca actuală, două variante. Prima este confesiunea religioasă, "examenul de conștiință sistematic", avînd ca model solilocul meditativ al secolului al XVII-lea și în care obiectul principal al analizei rămîne eul. În cea de a doua formă, eseul-autoportret (*Roland Barthes par Roland Barthes* sau cărțile lui Maurice Blanchot) are loc "o dislocare a subiectului"[39] printr-o pură experiență a limbajului. Autorii depășesc descrierea unui spațiu interior, contestă excesele subiectivității, preferînd o expresie impersonală.

Scanned with OKEN Scanner

Jurnalul și autobiografia ocupă un loc privilegiat printre alte modalități ale literaturii personale și prin numeroasele comentarii apărute în critica literară consacrate acestor două tipuri de discurs. În afara chestiunilor ce țin de definiție, menționăm o altă serie de probleme: scopurile textului intimist, căutarea adevărului și limitele sincerității, fenomenologia memoriei și tehnicile de autoanaliză, condițiile publicării - antume sau postume -, atitudinea autorului față de sine și față de cititori, în sfîrșit, capacitatea scrierilor subiective de a construi "o mitologie internă a eului" (Daniel Madelénat).

Această problematică formează proiectul fundamental al autobiografiei, care presupune un angajament al autorului față de discursul său. Reflecțiile asupra mijloacelor folosite în introspecție, asupra intenționalității textului și asupra modalităților de expresie specifice scriiturii autobiografice apar în prefețe sau în secțiunea inițială a volumului, în interiorul povestirii sau în note terminale, în declarații publice sau în scrieri bilanț (v. Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*). Titlul cărții are adesea rolul de a sublinia că "persoana I trimite la numele autorului"[40]. La acestea se adaugă și alte elemente paratextuale: subtitlul, numele colecției, supracoperta, care pot semnala existența unui text autobiografic și care orientează lectura.

În noțiunea mai largă de *proiect*, poate fi înglobată și cea de *pact* sau de contract comunicațional; esențială este aici ideea de identitate, "*unitatea* problematică a eului în timp, *valoarea* pe care el o revendică întotdeauna"[41]. Pactul autobiografic este legat însă și de receptarea textelor, de publicarea lor, de o modificare a cîmpului literar și, în consecință, de situația de comunicare; el are în vedere nu numai un contract implicit, ci și unul explicit cu cititorul.

Două dintre cele mai marcante texte ale egotismului modern, jurnalele lui André Gide și Julien Green, devenite opere de o viață, reflectă dorința autorilor de a se salva - în sens religios al termenului - prin confesiune. Ele conțin însă și interogații angoasante asupra posibilității de a ajunge la o sinceritate totală, la autenticitatea perfectă.

Problema funcțiilor devine criteriul principal în clasificarea textelor "personale" propusă de Elisabeth Bruss. Punctul de plecare este noțiunea de "act ilocutoriu", "tipul de acțiune la care textul se raportează", "contextul", "natura elementelor care participă la transmiterea lui". Aceste aspecte funcționale permit o diferențiere a narațiunii autobiografice față de alte tipuri de povestire, celelalte criterii, deja citate, fiindu-le subordonate. Funcția sa generică are un

Scanned with OKEN Scanner

caracter istoric; autobiografia evoluează cu timpul, dobîndește calitatea de "formă literară specifică"[42], înlocuind alte tipuri de discurs. Acest proces are drept rezultat schimbări în natura particularităților textuale, a valorii artistice a genului autobiografic.

Toate operele subiective s-au născut dintr-o necesitate profundă, dintr-o intensă nevoie de a realiza "o descriere antropologică" (G.Gusdorf, Ph.Lejeune), de a manifesta originalitatea unei existențe, de a afirma conștiința de sine, sensibilă sau intelectuală. Apar însă unele diferențe între scopurile imediate ale acestor texte. A te cunoaște pe tine însuți, a-ți mărturisi sau a-ți justifica slăbiciunile din dorința de a fi judecat sau "absolvit" (M.Leiris), a căuta o compensație sau a te contempla pasiv într-o pură introspecție, a fugi de lume sau a încerca să o regăsești, a te sustrage obsesiei timpului, plictisului și morții constituie puncte de plecare posibile ale jurnalelor și autobiografiilor. Toți autorii au subliniat valoarea cathartică sau chiar terapeutică a operei lor "personale". "Mă cufund în confidență ca bolnavul în nămolul care-l va lecui", notează Julien Green, la 13 septembrie 1973. Această dobîndire a "plenitudinii vitale", dar și această "lichidare" sau "eliberare definitivă" obținută cu "un maximum de luciditate și de sinceritate", despre care vorbește Michel Leiris, îi îngăduie memorialistului să intre în "vîrsta matură" (*L'Age d'homme* este primul volum dintr-o vastă construcție autobiografică). Există la Leiris și o nostalgie a ispășirii, de filiație rousseauistă. Început într-o perioadă de descurajare, jurnalul romancierei franco-americane Anaïs Nin capătă și el o valoare de drog, adevărat "paradis artificial" baudelairian.

Majoritatea scriitorilor au sperat să găsească în notațiile zilnice un refugiu și un echilibru interior. Apelul la jurnal se explică, de altfel, după Maurice Blanchot, prin "teama și angoasa singurătății" provocate de creația literară. Numind jurnalul "un parapet împotriva pericolului scrisului"[43], criticul pleacă de la mărturisirile autorilor înșiși (Virginia Woolf, Charles du Bos).

Operele subiective au, în primul rînd, o valoare documentară, dar și un rol de sondare a eului. Ca orice texte care aspiră la o cunoaștere de sine, ele permit autorului să fondeze o durată și să se situeze într-un anumit spațiu[44]. În afara funcției cognitive și inițiatice, scrierile intime au pentru personalitate acea finalitate modelatoare, formativă și reconstructivă, pe care o urmărește, de exemplu, Charles du Bos. Autorul încearcă să dea un contur visului de a fi un altul, să

Scanned with OKEN Scanner

reunească aspectele disparate ale eului şi să se desăvîrşească. Graţie confesiunii, Pierre Emmanuel poate "redeveni stăpîn pe totalitatea fiinţei sale".

Scopurile pe care şi le propune jurnalul greenian reamintesc două principii kierkegaardiene. "Încerc să văd clar în propria mea viaţă", "să ştiu ceea ce trebuie să fac"[45], notează filozoful danez la 1 august 1835. Aceleaşi intenţii de a deschide noi perspective interioare se regăsesc, sub forme diferite, în jurnalul lui Stendhal - care reia principiul socratic "Nosce te ipsum" -, ca şi în cel al lui Kafka. Pentru Julien Green, "a vedea mai clar în mine însumi" (17 septembrie 1928), cuvinte prin care debutează primul volum al jurnalului (în ediţia din 1938) sau "a coborî în noi înşine pentru a regăsi universalul" (18 octombrie 1941), înseamnă a căuta o realitate superioară care duce la descoperirea esenţei fiinţei.

Această voinţă de a aprofunda cunoaşterea de sine şi de a împrăştia umbrele ce acoperă personalitatea lui contradictorie apare într-o manieră explicită în autobiografie. Complinind lacunele posibile ale jurnalului, povestirea retrospectivă are, mai mult decît acesta, intenţia de a descifra partea din conştiinţă rămasă obscură, ceea ce autorul numeşte "rebusul vieţii mele". "Dacă aş putea să-l revăd şi să-l observ cu atenţie pe copilul care eram la opt ani, l-aş înţelege mai bine pe adultul care am devenit"[46].

În filozofia existenţialistă, noţiunea de *înţelegere* are drept corolar pe cea de *cucerire de sine* ("appropriation"), "structura esenţială a fiinţei" după Sartre. Proiectul autobiografiei sartriene este de "a plasa misterul în plină lumină"[47]. Pentru criticul Serge Doubrovsky - trecut prin şcoala psihanalitică postfreudiană şi prin cea existenţialistă - este vorba depre o "categorie-oglindă", avînd semnificaţia unei "posesiuni magice", "...gestul prin care, surprinzînd într-o totalitate coerentă sensul unei vieţi", subiectul autobiografic încearcă "s-o recupereze"[48].

A doua "eternă dorinţă" din jurnalul lui Julien Green este cea de a "imobiliza trecutul" (4 decembrie 1928) sau de a-l transforma într-un timp interior. Autorul poate astfel să surprindă şi să fixeze ideile care nu apar decît o dată în existenţă, însăşi mişcarea conştiinţei sau să reînvie "unul din numeroasele personaje ce compun eul"[49]. Această obsesie de a nu cădea pradă timpului şi uitării este deseori întîlnită în scrierile subiective din toate epocile (Rousseau, Chateaubriand, Marguerite Yourcenar)[50]. Pentru Bergson (*Matière et mémoire*), "conştiinţa înseamnă memorie". Detalii şi conversaţii fără

Scanned with OKEN Scanner

importanța, mici evenimente ale vieții obișnuite dar care dobîndesc, cu vremea, o semnificație majoră trebuie înregistrate pentru a lupta împotriva pericolelor la care este supusă memoria.

Valoarea și adevărul oricărui jurnal constau, după Maurice Blanchot, în neînsemnătatea lui, în aspectele aparent banale, uneori chiar triviale, mai mult decît în "observațiile interesante, literare"[51], mai numeroase în povestirea autobiografică. În propriul său jurnal, Mircea Eliade își exprima, în septembrie 1946, admirația pentru Julien Green, "«născut parcă» pentru această manieră de a scrie" și "mereu pasionant chiar cînd notează detalii insignifiante"[52]. Smulgînd din uitare aceste reminiscențe - puncte de reper sigure - scriitorul reușește să ajungă la un pur "intemporal", la momente în care se concentrează esența senzațiilor sale. Pe planul analizei narative, fenomenul este comparabil cu alternanța dintre "timpii puternici" și "timpii slabi", care formează durata romanescă, sau cu ceea ce Georges Poulet numește "timpul religios". El este analizat de critic în textele janseniștilor și ale misticilor secolului al XVII-lea, de care Julien Green se simte foarte apropiat. Acest timp se compune dintr-o suită "mai mult sau mai puțin regulată de momente de har întrerupte de momente de uscăciune sau de vid"[53].

Cunoaștere de sine și stăpînire de sine, jurnalul este, în aceeași măsură, "fixarea unei imagini destinate să dureze dincolo de timp" și "transformarea umilei realități cotidiene într-o achiziție definitivă"[54]. Dublă mișcare, ambiguă și periculoasă, foarte marcată în notațiile greeniene, căci fericirea de a putea "întemnița în cuvinte clipa care trece" devine și o sursă de suferință. Cuprins de dezgust, scriitorul are sentimentul inutilității oricărui lucru. Pe de o parte, lectura paginilor care fac să reînvie momente de bucurie sau amintiri pe care le-a dorit pentru totdeauna uitate provoacă o vie nostalgie. Pe de altă parte, el își dă seama de incapacitatea cuvintelor de a reda profunzimea meditațiilor sale.

Opera de confesiune a lui Julien Green are și rolul de a transmite un mesaj. Ea este "o sticlă aruncată în mare" (titlul volumului IX al *Jurnalului* reia celebrul simbol din poemul lui Alfred de Vigny), absolut necesară pentru un artist care se simte în total dezacord cu lumea contemporană. "M-am înșelat asupra secolului așa cum greșești etajul într-o casă", consemnează el cu umor în 1941. Asemenea lui Stendhal care scria pentru o "elită fericită", un cerc restrîns de "happy few", Green se adresează unor generații viitoare, dorind să le ofere "o idee asupra a ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă un scriitor în epoca noastră". Înțelegerea este posibilă chiar dacă autorul folosește limbajul unei alte generații și este supus unor interdicții. La Stendhal sînt reținute două date - 1880 și 1935 - pentru completa sa receptare ca scriitor; la rîndul lui, Green propune anul 2000. În aceste două opere subiective, reprezentative pentru secolele al XIX-lea și al XX-lea, funcționează astfel perfect noțiunea de orizont de așteptare.

În cazul lui Julien Green, mai detașat de anturajul său, jurnalul compensează și absența corespondenței, pe care scriitorul nu reușește s-o țină cu regularitate, el este "o lungă scrisoare pe care autorul și-o scrie lui însuși", dar și numeroșilor săi critici. Solilocul devine dialog, notația personală - confidență, îndeplinind acea "funcție fatică" (Roman Jakobson) esențială în literatura epistolară. Este un tip de solidaritate socială care suplinește participarea directă la viața publică. Jurnalul este definit, în sfîrșit, ca o oglindă întinsă aproapelui, "pentru a se reflecta în ea" (21 decembrie 1971). Egotismul maladiv ce copleșește personajele greeniene este astfel depășit.

Dacă în timpul romantismului se vorbea despre o "neliniște" ("malaise") a comunicării, noțiunea de public-cititor, cunoscut sau numai virtual, ocupă un loc din ce în ce mai important în jurnalele apărute în zilele noastre. Charles du Bos era condus de principiul discreției, de frica de a dezvălui contemporanilor tragismul existenței. La Witold Gombrowicz, jurnalul devine, dimpotrivă, o posibilitate de "a se prezenta așa cum este în viața cotidiană", un instrument al evoluției scriitorului în fața semenilor, cărora vrea să li se impună ca personalitate. Dar jurnalul este, în același timp, un "joc de-a v-ați ascunselea", o confruntare cu un cititor pe care vrea "să-l îmblînzească", să-l obișnuiască cu măștile sale contradictorii. Pentru Jean-Paul Sartre, "toate produsele spiritului conțin în ele imaginea cititorului căruia îi sînt destinate"[55].

Ca formă a povestirii, autobiografia trimite mai mult la o poetică a comunicării și la o teorie a lecturii, punînd cu deosebită acuitate problema relației intersubiective care se stabilește între o conștiință creatoare și o conștiință cititoare. Receptorul textului este numit "interlocutor" de Philippe Lejeune, "destinatar" de Bernard Pingaud, Jean Starobinski și Mihail Bahtin, sau chiar "complice" în autobiografia lui Michel Leiris obsedat, ca și eul creator din *Caietele* lui Paul Valéry sau ca personajele sartriene, de "privirea celuilalt"[56].

Scanned with OKEN Scanner

Putem invoca aici și noțiunea de *naratar*, introdusă de Gerald Prince și Gérard Genette. Acesta este un referent fictiv, un cititor înscris în text (Michel Charles) sau un cititor model (Umberto Eco). Partener al naratorului, el stabilește cu acesta o relație de "simpatie empatică". Grație competenței sale textuale, a unei "cooperări interpretative" (U.Eco), a unei lecturi active și plurale, opera este recreată în întreaga sa semnificație. În scrierile "personale", acest receptor implicit compune propria viziune asupra interiorității autorului.

În actul lecturii se construiește și un eu literar, diferit de cel real și considerat drept o referință structurală fundamentală pentru genul autobiografic al secolului al XX-lea. El este definit ca "un agent superior al operei", "o sinteză estetică, psihologică și morală deschisă", "o subiectivitate fictivă care reinventează experiența naratorului", "o metonimie a genezei operei în spiritul publicului"[57] și care nu trăiește decît datorită limbajului.

Prezența/absența cititorului este una din trăsăturile care distinge autobiografia de autoportret (cf. Michel Beaujour, *op.cit.*). Autorul autoportretului exclude, în principiu, cititorul, el se adresează lui însuși (Montaigne), sau lui Dumnezeu (Sfîntul Augustin). Într-un autoportret modern (*Roland Barthes par Roland Barthes*), criticul acceptă o prezență fictivă a cititorului, ca și Michel Leiris care-l plasează în poziția de "destinatar", transformîndu-l în autorul textului subiectiv.

Ideea de dialog intervine adesea în redactarea autobiografiei greeniene. Destinatarul este aici mai curînd un cititor real sau concret care participă la existența operei; el "reacționează pe deplin la solicitările psihologice și la autoritatea ideologică a textului" și "permite funcționarea lui profundă"[58]. Cititorul este cel care l-a obligat pe Green să se angajeze pe calea unei confesiuni complete, să se explice, să-și depășească singurătatea și să descopere , grație experienței sale interioare,un adevăr mai general.

Prezența Celuilalt "conferă discursului motivația sa" (J.Starobinski), chiar dacă adevărata comunicare nu se stabilește decît într-o a doua etapă, după publicarea textului. Scriitura are aici rolul "de a-și suscita propriul destinatar"[59]. Apare acum și o relație temporală mai complexă: timpului experienței și timpului expresiei, li se adaugă timpul lecturii.

Existența pactelor autobiografice îi conduce pe Ph.Legeune și Elisabeth Bruss la concluzia că povestirea autobiografică este, prin

Scanned with OKEN Scanner

excelență, un "gen contractual", care presupune "un tip de scriitură și un mod de lectură"[60]. Contractul "ghidează scriitura" și "informează lectura"[61], programînd receptarea textului. El definește astfel genul și explică trecerile de la o structură literară la alta. Contractul se schimbă în diferite epoci în funcție de impactul avut asupra destinatarilor. Fiind un contract social, el este cel care determină această dimensiune a fenomenului autobiografic. Mai mult chiar, scriitura operelor subiective - caracterizată, la prima vedere, printr-o intimitate specifică - a putut fi integrată într-un sistem de producție literară mai larg, cel al unui discurs colectiv.

Prin aspectul lor critic, foarte important în orice operă "personală" scrisă de un om de litere, jurnalul și autobiografia trebuie să proiecteze lumini noi asupra vocației artistice, asupra creației literare văzute din interior sau asupra formării unei ideologii. Între memorialist și creator se stabilește o unitate spirituală durabilă sau o confruntare permanentă care împiedică acea interpretare greșită sau limitată a operei de către contemporanii de care se temea Gide.

Ne aflăm aici în fața celei de a treia funcții a textului autobiografic, despre care vorbește Michel Leiris. El este întotdeauna un act - în sens existențialist al termenului - "act în raport cu sine", "act în raport cu celălalt" și "act pe plan literar". Scrierile subiective pot dezvălui culisele și mecanismele activității literare, dar și "biografia genetică a unei opere" sau "travaliul conștient sau subteran al creației" (cf. Guy Michaud, *L'Oeuvre et ses techniques*).

Critica actuală studiază de aceea opera autobiografică în special ca "un metalimbaj al cărților de ficțiune", care "fixează figura și rațiunea socială a autorului"[62] sau ca o formă de paratext. Ea face parte din categoria epitextului privat, alături de scrisori și confidențe orale. Reținatenția, în primul rînd, jurnalele experienței creatoare, numite de Gérard Genette (*Seuils*) și Serge Doubrovsky (*Autobiographiques*) "jurnale de bord". Este semnalată capacitatea autoreflexivă a acestor scrieri intime, rolul lor de "documente poietice" (cf. Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*), cum sînt *Caietele* lui Paul Valéry. Textele "personale" aduc informații asupra condițiilor în care este instaurată opera - pe cale de a se construi - și conțin meditațiile autorilor asupra acestei "produceri". Jurnalul surprinde chiar - după formula romancierei Simone de Beauvoir - "modul de viață pe care-l reprezintă scriitura".

Atunci cînd au rol de avantext, de bruion, de preludiu al operei ficționale, scrierile subiective pot constituit "un rezervor în care sînt

Scanned with OKEN Scanner

consemnate pulsațiile creatoare"[63], înainte ca ele să se manifeste în romane.

Eul memorialistului nu se desăvîrșește decît prin eul scriitorului. Aici poate fi inclusă și o altă funcție a textului subiectiv, cea poetică sau expresivă, care o dublează pe cea critică. Ceea ce distinge, după Serge Doubrovsky, proiectul autobiografic modern de cel clasic este faptul că autorul urmărește mai puțin să se "zugrăvească" - depășind faza pur referențială - cît să se "exprime". "Experiența unui discurs" devine "experiența unei scrieri"[64]. Situația cea mai interesantă este oferită de criticii care au practicat și demersul autobiografic (J.-P.Sartre, R.Barthes, S.Doubrovsky); ei ajung la o analiză a propriilor procedee scripturale în chiar spațiul introspecției.

Ceea ce asigură complexitatea actului autobiografic este sinteza acestor funcții care "se exercită într-o manieră concomitentă și simultană"[65]. Valoarea cognitivă și dimensiunea critică a textului subiectiv sînt condiționate tocmai de rolul său de gest de comunicare.

Una din tendițele caracteristice ale perioadei contemporane este decizia autorilor de a-și publica, din timpul vieții, o parte sau chiar versiunea integrală a jurnalului și a autobiografiei. Operele "personale" dobîndesc atunci un nou statut textual, intimismul fiind perceput ca valoare publică.

Discursul autobiografic este "enunțat într-un mod individual", implicînd intervenția subiectivității și imaginarului autorului, dar el este, în același timp, "tributar reprezentărilor colective și inconștiente ale epocii și ale aparatului ei retoric", unui "cod socio-cultural"[66].

Acest moment al intrării într-un sistem comercial - element determinant pentru afirmarea textului subiectiv ca gen - pune și problema sincerității sau "regula jocului", după titlul tetralogiei autobiografice a lui Leiris. J-P.Sartre consideră sinceritatea "un continuu joc de oglinzi și reflexe, la care participă scriitorul în intenția de "a trăi public". Autori de texte subiective și critici literari: Edgar Allan Poe, *Marginalia*, Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, Jacques Rivière, *La sincérité envers soi-même*, Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le Néant*, Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, Jean Pouillon, *Temps et roman*, Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Tudor Vianu, *Sinceritatea în literatura subiectivă* au meditat asupra acestui subiect. S-a stabilit o distincție între "o sinceritate ideală" și "o sinceritate de fapt" (J.Pouillon) sau s-a demonstrat inexistența formei

Scanned with OKEN Scanner

sale absolute, "sarcina imposibil de îndeplinit al cărui sens este în contradicție cu structura conștiinței"[67], după opinia lui Sartre.

Ph.Lejeune vorbește, la rîndul lui, despre două feluri de asemănări, una la nivelul elementelor povestirii - exactitatea - și alta la nivelul totalității povestirii - fidelitatea - cea care privește adevărata semnificație a textului autobiografic. Coexistența, în textul subiectiv, a unui pact referențial și a unui pact autobiografic ne ajută să înțelegem mai bine problema sincerității în operele lui André Gide, Michel Leiris și Julien Green.

Mai ales primul a împins pînă la limita extremă căutarea febrilă a unui ideal care nu poate fi niciodată atins. "Frica de a nu fi sincer mă frămîntă de mai multe luni și mă împiedică să scriu. Să fii perfect sincer"[68]. Expresia "sinceritate gidiană" a devenit, de altfel, o formulă curentă, termen de referință pentru orice lucrare asupra genului intimist, deși mărturisirile sale apar adesea studiate și buna sa credință, în anumite situații, îndoielnică. Gide corectează această exigență în *Si le grain ne meurt*, vorbind despre "o gradare a confidențelor" și despre memorii "pe jumătate sincere". Mai tîrziu, în *Journal*, el stabilește distincția între "omul sincer" și artist, care practică o "sinceritate răsturnată".

La Michel Leiris - autor ce se autodefinește ca "un maniac al confesiunii" - aceeași obsesie a sincerității duce la ideea unei veridicități riguroase. Opera sa subiectivă se găsește într-o directă descendență rousseauistă și baudelairiană. Decizia de a se expune și de a publica lucrurile cele mai dificile despre sine, de a realiza o descriere fără complezență pentru a "dezvălui dedesubtul cărților de joc" împiedicînd astfel o "viziune eronată", îl determină să caute cu orice preț riscul. Este simbolul cornului de taur care, prin "amenințarea sa materială", conferă "o realitate umană artei". Acest simbol apare în celebrul pact autobiografic *De la littérature considérée comme une tauromachie*. Autobiografia va fi totuși salvată de la scandal datorită "formei estetice alese" și unui "canon de compoziție" care-i permite scriitorului să ajungă la un anume clasicism.

Julien Green susține mai rar principiul sincerității. El și-a dat seama poate mai repede și cu mai multă luciditate decît contemporanii lui de vanitatea unui astfel de proiect, cel puțin pentru notațiile zilnice. La Green, sinceritatea trimite mai curînd la noțiunea heideggeriană de autenticitate. Întreaga sa artă înseamnă fidelitate

Scanned with OKEN Scanner

față de un "adevăr general", descoperit după ce ai căutat adevărul personal. "Fiecare om este martor al adevărului *său*"[69].

Jurnalul nu este compus decît din "file smulse dintr-un jurnal intim", din jaloane marcînd evoluția sa spirituală. Printr-un dozaj abil și prin tușe subțiri el se îndreaptă spre un portret total, dar nu reușește să-l realizeze. "Imposibil de a spune totul în jurnal" (21 aprilie 1944) este ideea recurentă a scrierilor greeniene. "Furia de a spune adevărul în mod cinstit, fără a alege, fără a aranja" (13 noiembrie 1948), refuzul de a trișa cu el însuși (16 iulie 1972) sau de a-și înșela cititorul (3 septembrie 1972) rămîn mereu prezente, dar ele se lovesc de numeroase scrupule, de grija de a fi prudent, de bun simț[70].

Chiar și în autobiografie, în care depărtarea în timp permite o mai mare îndrăzneală, dar și un anume recul critic, ezitările naratorului de șaizeci de ani în fața copilului de șase ani sînt paralizante. Dragostea și fericirea nu pot fi exprimate. Ca orice egotist, J.Green este tentat să zugrăvească momentele dificile, mai curînd decît pe cele luminoase ale existenței. Dar el nu poate, ca Gide, să dezvăluie chestiunile cele mai intime ale ființei sau să aibă "sinceități succesive", explicabile la creatorul lui Ménalque printr-o "disponibilitate" continuă. Etalarea eului din care lipsește orice discreție echivalează pentru Green cu o exhibiție artistică și aceasta îi repugnă. Tudor Vianu arăta, de altfel, că decizia de a elimina orice reticență biografică are drept rezultat deformări profunde ale caracterului.

Idealul ar fi, după Green, să te poți dedubla, să ții un alt jurnal, "al omului în sfîrșit împăcat cu sine" (12 august 1948), dar pe care să-l păstrezi secret pînă la moarte. Intervine aici problema selecției în materia jurnalului și a publicării lui antume sau postume. Pentru J.Green, publicarea scrierilor subiective este o aventură riscantă, dar vitală. Lipsa încrederii în cinstea posterității, dorința de a fi cunoscut, așa cum este în realitate, de către contemporani îl conduc spre această întreprindere periculoasă de a se dezvălui "fără a aranja faptele" încă din timpul vieții, "de a lua drept confident mii de oameni" (23 octombrie 1973).

Apar însă numeroase constrîngeri. Prima ediție a fiecărui volum (între 1938 și 1990) este întotdeauna plină de zone de umbră, de relatări parțiale, mai ales asupra neliniștilor spirituale, asupra "a tot ce e liric, a tot ceea ce trădează înduioșare față de mine însumi" (11 octombrie 1948). Frica de a nu oferi o operă moralizatoare îl determină să renunțe la reflecții religioase sau de o "naivitate

Scanned with OKEN Scanner

pioasă". Alegerea este strictă, ghidată de dorința de a nu-și compromite prietenii în viață și de a nu șoca cititorii. S-a vorbit despre o dialectică a elementului mărturisit și a celui tăinuit în textul autobiografic, despre o fascinație a tăcerii, care este producătoare de sens.

Jurnalul nu este pentru Green confesiune publică, deși ideea unui cititor sensibil și înțelegător este mereu prezentă. Scriitorul are certitudinea că versiunea integrală nu va putea fi publicată decît după moarte, într-o perioadă care "va suporta mai ușor adevărul" (27 iulie 1930). De aceea, cele cinci ediții ulterioare[71] devin din ce în ce mai bogate în notații inedite, necesare chiar dacă spun adevărul "în contratimp" (3 mai 1974). Deși demersuri progresive, aceste diverse ediții nu sînt simple aproximări, ci posibilități de a-și dezvălui în mod treptat existența, în căutarea acelui baudelairian "coeur mis à nu", o "autobiografie absolut sinceră și nu numai sinceră, dar și exactă" (8 iulie 1972).

Exigența adevărului apare, mai ales, în momentele decisive, în timpul războiului, cînd Green a fost obligat să ia o atitudine mai hotărîtă în viața socială, sau la bătrînețe - timpul bilanțului. "Totuși, epoca în care trăim îi obligă pe cei mai rezervați să-și definească poziția și eu o fac, în ceea ce mă privește, nu cu regret, ci cu o bucurie mult mai mare decît stînjeneala de a o mărturisi"[72].

Acest imperativ intervine, în sfîrșit, în diverse texte ce servesc drept pacte autobiografice. Povestirile retrospective sînt, pentru Green, o reacție împotriva unui anumit tip de confesiune inexactă. Ele vor putea face să dispară imaginea incompletă sau prea măgulitoare din *Jurnal*, vor fi capabile să "spună cu orice preț, adevărul asupra persoanei pe care o reprezint". "Ceea ce am vrut să fac este examenul meu de conștiință"[73].

În autobiografie, alegerea intervine în momentul elaborării, situat de obicei la o distanță vizibilă în raport cu timpul trăit. Naratorul este dator - potrivit opiniei lui François Mauriac (*Commencements d'une vie*) - să "înnobileze" acest trecut, să-i impună contururi, să delimiteze și să evidențieze elementele esențiale. Aceeași tehnică a fost parțial folosită și de André Malraux în *Antimémoires*, 1967, sau de Claude Mauriac în *Le Temps immobile*, 1975. Michel Leiris preferă, dimpotrivă, "un ansamblu de fapte și imagini", un "fotomontaj" - colaj aproape suprarealist de documente, transpuse fără o alegere prealabilă, ceea ce justifică

Scanned with OKEN Scanner

situarea textelor sale subiective în genul controversat al autoportretului.

La Julien Green se poate vorbi mai puțin despre o autocenzură, cît despre o selecție "psihologică". Ea nu traduce neapărat scrupule față de prezentarea realităților de ordin sexual. Este o anchetă subiectivă asupra situațiilor esențiale ale copilăriei, pe care autorul autobiografiei vrea să le elucideze. Asemenea lui François Nourissier, Green condamnă excesiva severitate a francezilor față de "subiectele interzise". Ciclul copilăriei și al adolescenței - și, în special, ultimul volum, *Jeunesse* - sînt îndrăznețe sub acest aspect, fără a cădea totuși în impudoarea provocatoare la care ajung uneori Gide și Leiris.

Această alegere este, mai curînd, semnul unui efort lucid al scriitorului care vrea să obțină o distanțare între el și bogatul fond al trecutului. Există și o anumită intenție de a stiliza amintirile, stilizare care nu trebuie privită ca o alterare a perspectivei ci, dimpotrivă, ca o selecție estetică, o căutare a sensului existenței: "Este o reconstituire, dar bucățile sînt autentice" (4 ianuarie 1974).

Îmbrățișînd punctul de vedere al copilului, naratorul are totuși grijă să nu desfigureze personalitatea lui în formare, "căutînd o profunzime pe care acesta nu o are", atribuindu-i o psihologie mai bogată, o experiență de viață și reflecții proprii vîrstei adulte sau interpretînd faptele: "... din prelucrare în prelucrare ajungem, mai întîi, la subtilități, apoi la înșelătorii. E preferabilă stîngăcia unui adevăr care se exprimă cum poate"[74]. Marguerite Yourcenar va respinge, și ea, în scrierile intime, "copilăriile poetice aranjate și uneori false"[75]. Capriciile procesului mnemonic ("cețurile aurite ale memoriei", 8 iulie 1972, pe care le evocă Julien Green) - sau, în limbaj psihanalitic, "originile afective ale uitării" - au, în această selecție, un rol care nu poate fi ignorat. "Fidelitatea absolută a memoriei nu va fi niciodată decît un miraj sau o dorință pioasă"[76]. Există astfel amintiri pe care Green dorește să le fixeze pentru totdeauna sau altele care i se impun cu o precizie crudă. O serie de pauze, de fragmente discontinue, uneori greu de reunit, alternează cu amintiri evitate conștient, din pudoare sau din refuzul de a crede în atotputernicia memoriei: "... acest văl care se țese între noi și trecutul nostru are, fără îndoială, rațiunea lui de a fi. Ne vom aminti totul, dar anumite momente de o calitate mai rară și-ar putea pierde o parte din semnificație, dispărînd în ansamblu. Uitarea este o alegere care nu lasă să subziste decît esențialul"[77].

Scanned with OKEN Scanner

Toată literatura subiectivă stă mărturie pentru eforturile scriitorilor de a surprinde contururile unui eu mobil și contradictoriu, eul fiind "o sumă disparată de identificare"[78]. Ei încearcă să-și înțeleagă enigma, "străfundul străfundului" (J.Green), care rămîne de neatins. Rezultatul decepționează de cele mai multe ori, căci descifrarea se dovedește a fi aproape imposibilă, iar veracitatea integrală apare ca un vis impalpabil, cu atît mai mult cu cît autorul introspecției are adesea impresia de a fi controlat de un alt eu, mai autoritar. André Gide exprimă în termeni dramatici aceste "chinuri" ale analizei: "Mă voi frămînta mereu astfel, și spiritul meu, Doamne, nu se va mai odihni de acum înainte în nici o certitudine?"[79].

Psihologi și esteticieni, care s-au ocupat de literatura "personală", au stabilit trei faze succesive prin care trece rînd pe rînd examenul de conștiință: căutare-pierdere-cucerire sau edificare a eului, e drept incompletă. De aici, pericolele pe care le prezintă această literatură, datorate, mai ales, unui exces de autoanaliză. Ele sînt: depersonalizarea-fărîmițarea personalității într-o suită discontinuă de stări de conștiință, într-o "pluralitate de identități reflectate în oglindă sau etajate"[80] -, marasmul introspectiv, distrugerea ființei incapabile de a acționa sau sterilitatea pe planul creației ficționale. Este cunoscut, în acest sens, cazul lui Amiel, celebru prin experiența lui egotistă consemnată într-un amplu jurnal. Tentativa nu poate avea o finalitate pozitivă dacă autorul nu-și dă seama de caracterul inevitabil limitat al analizei și dacă nu recurge la exterior. "În cele din urmă, deci, nici nu ai trăit, nici nu ai scris, dublu eșec pornind de la care jurnalul își regăsește tensiunea și gravitatea"[81].

"Reflectare iluzorie", "viziune incompletă", "idee foarte inexactă despre mine", "portret parțial" sînt formule frapante care se acumulează cu anii în meditațiile lui Julien Green. Poate fi invocată aici și acea "mauvaise conscience", inaugurată de celebrele confesiuni rousseauiste, prezentă atît în textele autobiografice ale lui André Gide, Michel Leiris și Georges Bataille, cît și în *Notes et contre-notes* de Eugène Ionesco sau în *L'Extase matérielle* de J.M.G. Le Clézio. În *Les Carnets de la drôle de guerre*, Sartre stabilește opoziția între o "necruțătoare claritate" și "intimitate", "la mauvaise conscience" avînd aici sensul unei "evadări din sinceritatea totală".

Jurnalul greenian - un continuu joc de lumini și umbre - nu se limitează la rolul de "a înregistra pasiv actualitatea personală" (G.Gusdorf). Scriitorul încearcă să fie, în același timp, introspectiv și

Scanned with OKEN Scanner

obiectiv, să distingă "lucrurile fără importanţă de esenţial", să stabilească diferenţa între prim-plan şi fundal, în căutarea "perspectivei celei mai juste" (5 februarie 1939). Aşa cum am mai arătat, specificul jurnalului constă tocmai în a asocia elementele insignifiante ale existenţei cotidiene cu "întrebările angoasante care aspiră la posesiunea de sine" şi cu "exploziile interioare în care se revelează sensul unei vieţi"[82].

Dobîndirea conştiinţei de sine trece însă neapărat printr-un alt proces: o conştientizare a puterii cuvîntului. Eul este "coextensiv unui limbaj"[83]; textul subiectiv devine un act literar şi datorită reflecţiilor scriitorului asupra specificităţii acestuia.

La toţi autorii subiectivi contemporani poate fi întîlnită o adevărată dramă a expresiei literare, care continuă acea criză a limbajului prezentă şi în notaţiile personale ale lui Stendhal sau în corespondenţa lui Flaubert. Îndoială de ordin social şi metafizic, această suspiciune în faţa cuvintelor a fost interpretată însă ca o dovadă a modernităţii acestor scriitori. În filozofia şi critica secolului al XX-lea raporturile alienante cu scriitura au fost analizate - uneori direct legate de noţiunea de egotism - de către Henri Bergson şi J.-P.Sartre, Georges Gusdorf şi Vladimir Jankélévich, Louis Lavelle, Jean Paulhan şi Brice Parain. Pentru Maurice Blanchot, este "imposibil să ajungem prin scris la o poziţie de intimitate cu eul"[84].

În concepţia lui Julien Green, cuvintele nu traduc decît o parte infimă dintr-un ansamblu, decît un fragment al vieţii psihice. În loc să dea o consistenţă persoanei, să consolideze aspectele disparate ale eului, ele contribuie, dimpotrivă, la distrugerea lor. Relaţia ambiguă sau negativă cu cuvintele este provocată şi de acea "mauvaise conscience" a scriitorului, care nu mai poate crede în capacitatea limbajului de a-l defini sau de a recrea unitatea fiinţei lui. Bogăţia unei zile - meditaţii, lecturi, conversaţii - pare denaturată sau trădată. Sentimentele şi visele, toată experienţa umană nu încap în temniţa strîmtă a limbajului. "Esenţialul este inefabil" (10 iulie 1955). Ideea este reluată într-o notaţie din 6 august 1973: "Tot ce este esenţial rămîne incomunicabil".

Chiar şi în confesiunea retrospectivă, în care "timpii puternici" ai naraţiunii sînt mai numeroşi şi care foloseşte metoda captării fluxului de amintiri, acestea rămîn uneori palide din cauza neputinţei cuvintelor de a le contura cu limpezime sau de a le reda puterea halucinatorie. "Cum să descrii aceste impresii pe care cuvintele nu le pot desemna decît cu stîngăcie. De îndată ce încerci să le evoci, ele

Scanned with OKEN Scanner

par să dispară într-un soi de ceață, unde limbajul nu le mai ajunge decît cu dificultate"[85].

Există la Julien Green, ca și la alți egotiști din secolele al XIX-lea și al XX-lea, o influență posibilă a autobiografiei religioase de la sfîrșitul Evului Mediu. Printre toposurile narative ale experienței mistice medievale au fost semnalate: tema secretului, imposibilitatea de a se exprima și a comunica, de a relata adevărul trăit și de a reconstitui realitatea în plenitudinea ei[86]. La acestea se adaugă tema modernă a eșecului parțial al autoreprezentării prin scrierea intimistă, eșec prevăzut, de altfel, și de pactul autobiografic.

Textele subiective ale lui Julien Green fac parte dintr-un ansamblu, care poate da o imagine mai exactă asupra eului. În viziunea critică a lui Georges Gusdorf (*Conditions et limites de l'autobiographie*) - care discută raportul ce unește cele trei mijloace de manifestare ale personalității - există între jurnal-autobiografie-creație ficțională un registru de "constantă interferență sau de corespondență simbolică", opinie care poate fi întîlnită și la Julien Green. "Dacă am putea data fiecare pagină a unui roman pe care s-o confruntăm cu pagina corespunzătoare din jurnalul autorului, am obține uneori ceva comparabil cu o fotografie întovărășită de negativul ei (...) adevărul literar apare în roman și nu în jurnal, cum s-ar putea crede, fiindcă jurnalul este romanul romancierului. El este romanul al cărui romancier este personajul principal"[87].

Imaginea puțin voalată care se detașează mai ales din notațiile cotidiene se datorează, pe de o parte, fricii de a nu se "imobiliza" într-un instantaneu definitiv[88], iar, pe de altă parte, unei anume tentații a misterului, pe care Julien Green îl dezvăluie treptat în analiza retrospectivă a conștiinței din autobiografie și în cărțile de ficțiune.

*

Operă de o surprinzătoare varietate, jurnalul intim greenian nu consemnează numai emoțiile și neliniștile zilnice, conversațiile cu prietenii sau notele de lectură. El este, în același timp, cum arată Pierre de Boisdeffre, un "memorial", prin prezența obsedantă a amintirilor și a unor reflecții din trecut inserate în cotidian. Jurnalul întîlnește astfel autobiografia și ansamblul creației greeniene, "închizînd cercul". "Tot ceea ce scriu vine, în linie dreaptă, din copilăria mea"[89].

Scanned with OKEN Scanner

Jurnalul intim este supus, în principiu, doar unei rigori cronologice, unei "focalizări pe momentul prezent". În condițiile unui decalaj temporal, al absenței unei "sincronizări între expresie și experiență", textul este întrerupt de amintiri. Chiar dacă acest trecut este evocat "după o ordine care este cea a memoriei, sub formă de fragmente și aluzii"[90], se produce o altă funcționare a scriiturii intimiste. Are loc o contaminare între jurnal și alte opere subiective, folosindu-se tehnica memoriilor sau a autobiografiei.

Acest caracter de memorial este considerat, de altfel, de Maurice Blanchot, ca natural în cazul jurnalului intim, provenit din "mișcarea de a scrie în timp" și care permite autorului să păstreze cu eul său un contact "viu și adevărat"[91]. Julien Green trăiește pe un dublu plan. Angoase și bucurii prezente se îmbină cu poezia și teroarea universului copilăriei sau cu "frămîntările metafizice" ale adolescenței.

Istoria sa personală, introspecția și confesiunea - sau, după formula lui Charles du Bos, jurnalul "dilatărilor sufletului" - compun partea cea mai importantă a acestui amplu text greenian. Ea este exprimată sub forma unor meditații asupra propriului itinerar spiritual, asupra formării și aprofundării unei personalități, la care se adaugă considerații generale asupra condiției umane. Prin procedeul datării exacte, egotistul "fixează reflecția generalizantă în fluxul cotidianului singular"[92], ritmînd astfel textul intimist.

Un alt aspect important al jurnalului, cel de document al unei epoci - analiza raporturilor autorului cu semenii săi și cu Istoria - este inspirat parțial la Green de disprețul față de societatea contemporană. Pot fi reținute însă paginile tulburătoare asupra anilor de război și seria de portrete ale prietenilor scriitori. Ceea ce distinge însă jurnalul lui Julien Green de "jurnalele externe" (scrise de frații Goncourt sau de Jules Renard) și chiar uneori de jurnalul lui André Gide este absența oricărui aspect anecdotic, în ciuda domeniilor foarte diverse care-l solicită pe acest "solitar al literelor".

Cele 14 volume ale *Jurnalului*, ca și volumul IV al autobiografiei greeniene reprezintă opera unui artist preocupat de creația lui. Impresiile asupra lecturilor, asupra muzicii și picturii dar, în special, estetica romancierului ocupă aproape jumătate din aceste pagini intime, în care mesajul intelectual se adaugă mesajului moral.

Textele subiective greeniene au un dublu caracter: confesiune - carnet de scriitor, ideal spre care tind toți egotiștii moderni.

Scanned with OKEN Scanner

Note:

[1]Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, coll. "Littératures modernes", P.U.F., Paris, 1989, p.13.

[2] *Ibidem*, p.210-211.

[3] Michel Leiris, *Aurora*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1946, p.39.

[4] Georges Poulet, *Entre Moi et Moi, Essais critiques sur la conscience de soi*, José Corti, Paris, 1977, p.157.

[5] Christopher Lasch, *Le Complexe de Narcisse*, Laffont, Paris, 1981, p.18, *apud* D.Madelénat, *op.cit.*, p.71.

[6] Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Ed. du Seuil, Paris, 1986, p.19.

[7] *Idem*, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Ed.du Seuil, Paris, 1980, p.59.

[8] Daniel Madelénat, *op.cit.*, p.121.

[9] Ele fac parte, după Jacques Dubois (*L'Institution de la littérature*, Nathan, Bruxelles, 1974), din categoria literaturilor "paralele" sau "sălbatice", iar după Bernard Mouralis (in *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, A.Colin, Paris, 1990), din categoria "contra-literaturii" sau a "infra-literaturii".

[10] Jacques Dubois, *op.cit.*, p.148.

[11] Cf. Georges Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie* in *Formen der Selbstdarstellung*, Duncker und Humblot, Berlin, 1965; Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, A.Colin, Paris, 1971; *Le pacte autobiographique*, Ed.du Seuil, Paris, 1975; *Je est un autre*, ed.cit., *Moi aussi*, ed.cit.; Oswald Ducrot - Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, Paris, 1979; Jean Starobinski, *La Relation critique*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1970; *Georges May, L'Autobiographie*, P.U.F., Paris, 1979; Jacques Lecarme; *La tradition romanesque et l'essor de l'autobiographie* in *La littérature en France depuis 1945* par J.Bersani, M.Autrand, J.Lecarme, B.Vercier, Bordas, Paris, 1970.

[12] xxx, *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Libr.Droz, Genève, 1978, p.223.

[13] Cf. Jean Starobinski, *op.cit.*, Ph.Lejeaune, *L'autobiographie en France*, G.May, *op.cit.*

[14] Daniel Madelénat, *op.cit.*, p.121.

[15] Georges Gusdorf, *La découverte de soi*, P.U.F., Paris, 1948, p.38.

[16] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

[17] Doritt Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Ed.du Seuil, Paris, 1981, p.231.

[18] Daniel Moutote, *Egotisme français moderne*, S.E.D.E.S., Paris, 1980, p.162.

[19] Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris, 1973, p.9, 127.

[20] Paul Valéry, *Propos me concernant* in Berne Joffroy, *Présence de Valéry*, Plon, Paris, 1944, p.4.

[21] Cf. volumul lui Serge Doubrovsky, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, coll. "Perspectives critiques", P.U.F., Paris, 1988 și colocviul *Autofiction et Cie*, organizat de Serge Doubrovsky, Jean Lecarme și Philippe Lejeune, Université de Paris X, novembre 1992.

[22] Julien Green - Jacques Maritain, *Une grande amitié. Correspondance*, 1926-1972, N.R.F., Gallimard, Paris, 1982; *Villes (Journal de voyage illustré)*, 1920-1984, Ed.du Seuil, Paris, 1985; *Journal du voyageur*, Ed. du Seuil, Paris, 1990.

[23] Tudor Vianu, *Din psihologia și estetica literaturii subiective*; in *Opere*, t.X, Ed.Minerva, București, 1982, p.159.

[24] Alain Girard, *Le Journal intime et la notion de personne* (thèse), Université de Paris, 1963, p.537, 543.

[25] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *ed.cit.*, p.70.

[26] Alain Girard, *op.cit.*, p.3.

[27] Cîteva titluri, foarte cunoscute, exemplifică mai bine această diversitate: jurnalul-confesiune (Amiel), jurnalul-otravă (Sainte-Beuve), jurnalul-pamflet (Léon Bloy), jurnalul spiritual(Jacques Rivière, Emmanuel Mounier), jurnalul-perfecționare (Tolstoi), jurnalul-eliberare (Kafka), jurnalul-bilanț intelectual (Goethe), jurnalul-laborator al operei sau jurnalul experienței creatoare (*Journal des Faux-Monnayeurs* de André Gide și *Die Entwicklung des Doktor Faustus* de Thomas Mann, parțial jurnalele lui Charles du Bos și François Régine Bastide). Printre aceste ultime jurnale, trebuie să integrăm și *Journal métaphysique* de Gabriel Marcel, rezultat al unei profunde experiențe filozofice, în genul inaugurat de Maine de Biran și ilustrat în secolul al XX-lea de Miguel de Unamuno (*Diario*). Opera lui Julien Green prezintă subtile raporturi cu aceste meditații ce au în centru caracterul tragic al vieții și conțin esența existențialismului creștin.

[28] Alain Girard, *op.cit.*, p.545.

Scanned with OKEN Scanner

[29] xxx *Le Journal intime et ses formes littéraires*, *ed.cit.*, p.285. Pentru toate aceste probleme teoretice ale jurnalului, în afara lucrărilor deja citate, mai putem menţiona: Béatrice Didier, *Le Journal intime*, coll. "Littératures modernes", P.U.F., Paris, 1976; *Stendhal autobiographe*, coll. "Ecriture", P.U.F., Paris, 1983; *Les blancs de l'autobiographie* in *Territoires de l'imaginaire*, Ed.du Seuil, Paris, 1986; Philippe Lejeune, *Moi aussi*, *ed.cit.*; Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, *ed.cit.*; xxx *Intime-Intimité-Intimisme*, Ed.Universitaires, Univ.de Lille III, 1976.

[30] Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, *ed.cit.*, p.28.

[31] *Idem*, *Le pacte autobiographique*, *ed.cit.*, p.200.

[32] *Idem*, *L'autobiographie en France*, *ed.cit.*, p.84.

[33] Eugene Vance, *Le moi comme langage. Saint Augustin et l'autobiographie*, "Poétique", n°14, 1973, p.161.

[34] Julien Green, *Terre lointaine*, Grasset, Paris, 1966, p.29.

[35] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971, p.292.

[36] Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*.

[37] Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Ed.du Seuil, Paris, 1980, p.20, 29.

[38] *Ibidem*, p.26, 21.

[39] *Ibidem*, p.34, 18.

[40] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *ed.cit.*, p.29. Ceea ce nu este cazul, de exemplu, pentru autobiografia stendhaliană, intitulată *La Vie de Henry Brulard* (Numele real al lui Stendhal est Henri Beyle).

[41] Philippe Lejeune, *Moi aussi*, *ed.cit.*, p.231.

[42] Elisabeth Bruss, *L'Autobiographie considérée comme acte littéraire*, "Poétique", no 17, 1974, p.17-18, 22.

[43] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1955, p.21.

[44] Cf. Georges Poulet, *La Conscience critique*, José Corti, Paris, 1971, p.31.

[45] Sören Kierkegaard, *Journal*, t.I, N.R.F., Gallimard, Paris, 1950, p.32.

[46] Julien Green, *Partir avant le jour*, Grasset, Paris, 1963, p.78.

[47] Jean-Paul Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1983, p.296, apud Serge Doubrovsky, *op.cit.*, p.132.

[48] Serge Doubrovsky, *op.cit.*, p.134.

Scanned with OKEN Scanner

[49] Julien Green, *On Keeping a Diary* (*Tenir un journal*), in *Le Langage et son double*, coll. "Points", Ed. du Seuil, Paris, 1987, p.109. În aceeași conferința, din 1941, hotărîrea de a ține un jurnal este explicată prin "frica de a pierde memoria" (p.109), "de a dispărea cu totul" (p.105) și prin dorința "de a amplifica în noi constiința vieții" (p.107).

[50] André Gide remarca, în 1905, că jurnalul său reprezinta "ceva fix printre atîtea lucruri care dispar". La Michel Leiris, autobiografia este, prin excelență, "un mijloc de a îmblînzi moartea" și de a "anula scurgerea timpului pentru a reveni la libertatea copilăriei". Este și sensul amplului jurnal, în 8 volume, al lui Claude Mauriac, însumînd o experiență de 50 de ani: *Le Temps immobile*, Grasset, Paris, 1974-1984.

[51] Maurice Blanchot, *op.cit.*, p.20.

[52] Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1973, p.36.

[53] Georges Poulet, *La Conscience critique*, *ed.cit.*, p.313.

[54] Georges Gusdorf, *La découverte de soi*, *ed.cit.*, p.46.

[55] Jean-Paul Sartre, apud Vincent Jouve, *La Lecture*, Hachette, Paris, 1993, p.40.

[56] În caietele sartriene, adevarata dimensiune a intimismului nu este atît "raportul sinelui cu sinele", cît mai ales, "relația opacă și alienantă cu Celălalt" (Serge Doubrovsky, *op.cit.*, p.139). La François Nourissier (*Un petit bourgeois*), legăturile cu ființele apropiate, "restabilite în adevărul lor", devin scopul principal al cărții și îi permit naratorului să se situeze într-un anumit "peisaj social". Este și semnificația titlului *Nous* al confesiunii lui Claude Roy, ca și intenția mărturisită de Pierre Emmanuel, în volumul *Autobiographiques*, de a "înfiripa, ca matur, dialogul pe care nu l-am putut angaja ca adolescent".

[57] Daniel Moutote, *op.cit.*, p.45, 62, 47.

[58] Vincent Jouve, *op.cit.*, p.34, 37.

[59] Bernard Pingaud, *L'écriture et la cure* in *Les anneaux du manège. Ecriture et littérature*, coll. "Essais", Folio, Paris, 1992, p.103.

[60] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *ed.cit.*, p.45.

[61] *Idem*, *Je est un autre*, *ed.cit.*, p.33.

[62] Daniel Moutote, *op.cit.*, p.44.

[63] Béatrice Didier, *Stendhal autobiographe*, *ed.cit.*, p.61.

[64] Serge Doubrovsky, *op.cit.*, p.61, 66.

Scanned with OKEN Scanner

[65] xxx *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, sous la direction de Mireille Bossis, coll. "Détours littéraires", Ed.Kimé, Paris, 1994, p.10.

[66] *Ibidem*.

[67] J.-P.Sartre, *L'Etre et le Néant*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1966, p.102.

La scriitorii existenţialişti, sinceritatea sau, după expresia lui Sartre, "transparenţa", în măsura în care poate fi ea practicată, devine totuşi o dovadă de obiectivitate, o problema de angajare faţa de societate şi faţă de sine.

[68] André Gide, *Journal I*, 13 décembre 1891, "Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard, Paris, 1948, p.28.

[69] Julien Green, *On Keeping a Diary* (*Tenir un journal*) in *Le Langage et son double*, *ed.cit.*, p.141.

[70] Aceleaşi îndoieli şi aceeaşi pudoare au determinat-o pe Katherine Mansfield să distrugă majoritatea paginilor jurnalului care conţineau notaţii subiective şi să păstreze doar pe cele care redau intinerarul său spiritual. Neliniştile, lupta cu boala, obsesia morţii apropiate, nevoia intensă de a scrie, gustul puternic de viaţa nu pătrund decît dificil printre straturile unei sinceriţăţi voalate. Cele 26 de volume ale jurnalului Virginiei Woolf au cunoscut un destin asemănător, fiind reduse, la publicarea lor dupa moartea autoarei, la un singur volum dens, în care se concentrează o experienţă interioară şi o vocaţie artistică exemplare.

[71] 1954-60 (3 volume din 10 în *Opere complete*, Plon); 1961 (un singur amplu volum); 1970 (primul volum al jurnalului, 1926-1938, aproape dublat cu pagini inedite); după 1971 în colecţia "Livres de poche"; vol.IV-V din ediţia critică a lui Jacques Petit ("Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard), cuprinzînd ansamblul operei "personale" greeniene, cu excepţia ultimului volum al *Jurnalului*. Fragmente din jurnal au aparut la aceeaşi editură în volumul *Dans le gueule du Temps*, journal illustré (1926-1976), 1978.

[72] Julien Green, *Journal, Avertissment. Oeuvres complètes*, t.VI, Plon, Paris, 1954-1960, p.I.

[73] *Idem*, Interviu cu Stanislas Fumet, "Arts", 27 mars, 1963, p.5.

[74] *Idem*, *Jeunesse*, Plon, Paris, 1974, p.298.

[75] Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Mathieu Galey, Le Centurion, Paris, 1980, p.113.

Scanned with OKEN Scanner

[76] Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, P.U.F., Paris, 1951, p.49.

[77] Julien Green, *Partir avant le jour, ed.cit.*, p.78.

[78] Didier Anzieu, *L'auto-analyse, son rôle dans la découverte de la psychanalyse de Freud*, P.U.F., Paris, 1959, p.246.

[79] André Gide, *op.cit.*, 3 janvier, 1892, p.28.

[80] Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1981, p.233.

[81] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1959, p.273-276.

[82] Daniel Madelénat, *op.cit.*, p.122.

[83] Michel Crouzet, *op.cit.*, p.233.

[84] Maurice Blanchot, *La part du feu*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1949, p.327.

[85] Julien Green, *Partir avant le jour, ed.cit.*, p.241.

[86] Cf. Béatrice Didier, *Stendhal autobiographe, ed.cit.*

[87] Julien Green, *Pages de journal*, *"La Table ronde"*, avril, 1949, p.598.

[88] *Idem*, *On Keeping a Diary* (*Tenir un journal*), in *Le Langage et son double*, *ed.cit.*, p.143.

[89] *Idem*, *Journal*, 31 décembre 1939, *Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, p.87.

[90] Doritt Cohn, *op.cit.*, p.237, 231.

[91] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *ed.cit.*, p.20-21.

[92] Serge Doubrovsky, *op.cit.*, p.129.

Scanned with OKEN Scanner

II. DIMENSIUNEA METAFIZICĂ A SCRIERILOR SUBIECTIVE GREENIENE

1. "Oglinda interioară"

Julien Green face parte din rasa scriitorilor obsedați de ei înșiși, la care ceea ce primează, față de orice alte preocupări, este descifrarea imaginilor lăuntrice, o reflectare în "oglinda interioară" (expresie ce reproduce titlul volumului VI al *Jurnalului*)[1]. Aceasta constituie pentru el o problemă mai complexă și mai stranie decît realitatea universului vizibil. "Orice bucurie adevărată, ca și orice tristețe adevărată ne vine dinlăuntru. Lumea exterioară, cu iluziile ei încîntătoare sau terifiante, nu poate decît să ne tulbure și ne împiedică să ne regăsim"[2].

Tradiția egotistă a făcut din noțiunea de *eu* cea mai importantă instanță a "sintezei semnificante a ființei", "un punct de vedere spre care totul converge" și care posedă o "tranzitivitate imediată și totală", iar din procesul comunicării, originea și scopul mesajului. Eul creator este principiul fondator al operei, "o structură intermediară" ("structure relais")[3] între actul existențial și cel scriptural.

Jurnalul și autobiografia greeniană devin astfel o căutare constantă a acelor "lucruri rare și de o simplitate extraordinară" pe care le pronunțăm despre viață, în tentativa de "a fixa atenția asupra micilor evenimente interioare". Pentru a atinge desăvîrșirea morală, omul trebuie, potrivit opiniei lui P.-H.Simon, "să ajungă la o posesiune a sufletului", acel suflet care este "figura *eului* în intimitatea lui esențială"[4].

Obsesia oglinzii trebuie legată de înclinația spre narcisism, fundamentală în scrierile intimiste: André Gide, Michel Leiris, Simone de Beauvoir (*Les Belles images*), André Malraux (*Les Miroirs des limbes*), Alain Robbe-Grillet (*Le Miroir revient*). Criticul Serge Doubrovsky - el însuși autorul unei "autoficțiuni", *Fils* - distinge între Eu ("Moi"), vizibil în oglindă, "un nucleu prezent și fragmentat" și un "Ça", invizibil, "succesiune de straturi memorative și fantasmatice care-l înconjoară"[5].

Narcisismul din jurnalul intim este însă, în concepția lui Michel Beaujour (*Miroirs d'encre*), un narcisism primar, pe care autoportretul - ce ține mai mult de vechea retorică - îl va învinge.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea dominantă a oglinzii din enciclopedia medievală se regăsește în autoportretul modern, dar ea devine antinarcisistică, figurînd o "memorie impersonală".

Descoperim în primul volum al autobiografiei lui Julien Green, în afara tendinței spre introversiune, o adevărată fascinație a autorului pentru propria-i persoană, manifestată prin contemplarea frecventă în oglinzi și prin nevoia de a fi admirat. Dar acestui egocentrism specific adolescenților - expresie a unei crize de identitate - și refugiului în singurătate, li se adaugă, în cazul său, orgoliul de a se ști predestinat, consacrat unei stări de grație datorită elanurilor sale religioase.

Stadiul oglinzii este foarte important ca "formator al funcției Eului" (cf. J.Lacan, *Ecrits I*) în procesul de identificare a copilului și în raporturile alienante cu ceilalți.

La Stendhal, oglinda - metaforă privilegiată a esteticii romancierului realist - este, în textele subiective, un instrument al relației cu cititorul. La Sartre (*Situations I*), eul există doar ca proiect; el este un semn care se definește în legătură cu un "tu" și cu un "el", devenind astfel un principiu de comunicare. Narcisismul reprezintă una din primele trepte ale acestui proces. Este vorba despre un "narcisism mai mediatizat", pe care scriitorul trebuie să-l depășească pentru "a se îndrepta spre celălalt", pentru a ajunge chiar la o fuziune cu el. (cf. *L'Ecrivain et sa langue*, in *Situations IX*). Toate demersurile autobiografice existențialiste (Sartre, Camus, Simone de Beauvoir) au semnificația unei deschideri din ce în ce mai largi față de prezent și a unei înțelegeri superioare a "istoriei colective". În concepția lui Bernard Pingaud, "scriitura nu reprezintă nimic dacă o privire nu o cristalizează". Pentru "a deveni oglindă, cineva trebuie să-i vină în întîmpinare și s-o recepteze"[6].

Narcisismul poate fi, după clasificarea stabilită de Jean Delay, fizic sau psihic, primul avînd ca accesoriu oglinda, cel de al doilea, jurnalul intim, o imagine a eului oferit semenilor. Dar, mai devreme sau mai tîrziu, scriitorul, devenit Narcis, se reflectă în oglindă sau în jurnal "mai puțin pentru a se admira, cît pentru a-și înțelege răul. Poziția sa înclinată este mai puțin o preferință sentimentală, cît o preocupare anxioasă"[7].

Într-un eseu recent consacrat lui Baudelaire (*La mélancolie au miroir*), Jean Starobinski situează tema "melancoliei la oglindă" și motivul "figurii aplecate" într-o tradiție filozofică și literară. Criticul pune în valoare conjuncția între melancolie și reflexie, între

Scanned with OKEN Scanner

neliniștea spirituală și "ideea pe care scriitorii și-o fac asupra propriei lor condiții" - una din temele esențiale ale literaturii subiective.

Numeroase pagini ale jurnalului greenian lasă să apară o conștiință sfîșiată, o revoltă împotriva propriei persoane, senzația de a nu-și fi desăvîrșit destinul. Vîrstele autorului se confruntă într-un dialog dramatic; scriitorul matur pare să fi trădat idealul adolescentului de saisprezece ani și această revoltă se exprimă într-un adevărat limbaj camusian. Totul se joacă pe un dublu plan: "l'endroit et l'envers" ("fața și reversul"), formulă ce traduce pentru Green divorțul dintre ceea ce ar fi dorit să fie și ceea ce a devenit. Ph.Ariès (*Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*) vede în acest sentiment modern al eșecului personal originea unui "climat de depresiune", a unui "pesimism existențial".

Sprijinindu-se pe o perspectivă temporală, autobiografia devine, cu atît mai mult, o severă "punere sub acuzație" a tînărului, un act de judecare mai curînd decît o justificare, lucru ce ferește confesiunile greeniene - ca și pe cele ale Sfîntului Augustin sau ale lui J.-J.Rousseau - de un caracter apologetic, întîlnit adesea în literatura "personală".

"A fi neliniștit înseamnă - potrivit filozofiei existențialiste creștine - a nu fi sigur de centrul tău, a fi în căutarea propriului echilibru"[8]. A menține o neliniște creatoare, a nu se accepta și a se depăși formează și pentru Julien Green o sursă a speranței. Eforturile scriitorului tind spre perfecțiune, spre o schimbare din interior. El vrea, mai ales, să-și explice actele, să găsească un sens vieții. Plăcerea de a se dezvălui lui însuși este pasionantă dar limitată. "Ca și cum nu aș ști... Nu sînt eu oare unic și multiplu și nu tocmai faptul că reprezint întreaga lume mă determină să mă privesc acționînd?"[9]. Julien Green dezvoltă aici o reflecție celebră a lui Montaigne: "Fiecare om poartă în sine întreaga formă a condiției umane". Moralistul Green nu poate rămîne indiferent în fața marilor probleme existențiale. "Metafizica se naște", după opinia lui V.Jankélévich, "dintr-o *criză a conștiinței*"[10].

Există la J.Green un curios amestec de ură și de dragoste pentru lumea care-l înconjoară. Respectul față de aproapele său nu-l părăsește niciodată, privirea umană îi provoacă o beție stranie. Iubirea față de semeni îmbracă forme tandre sau violente dar nu-l împiedică să-și exprime oroarea de a trăi în mijlocul societății. Deși se consideră, într-o anumită privință, un "copil al secolului" prin mesajul operelor sale - "produse caracteristice ale timpului nostru" -

Scanned with OKEN Scanner

și prin neliniștea care le animă, meditațiile lui Julien Green trădează tendința de a trece prin viață ca printr-un vis, în căutarea momentelor de liniște sufletească.

Scriitorul are sentimentul că nu poate surprinde mecanismul societății ("călătorești într-o țară a cărei limbă îți rămîne în parte straină", 11 iulie 1962), dar dorința de a se refugia numai în literatură nu reușește să-l conducă la o decizie definitivă. Omul are dreptul să părăsească lumea? Îndoielile sale sînt amplificate de tabloul pe care-l oferă umanitatea. Concepția lui, ca și a altor gînditori ai secolului al XX-lea, este condusă de ceea ce Miguel de Unamuno a numit "sentimentul tragic al vieții".

Omul este destinat răului și nenorocirii. El înaintează cu greu, într-o noapte aproape totală, către o lumină pe care nu poate s-o găsească - printr-o ascensiune interioară - decît în Dumnezeu. Viziunea asupra universului și asupra ființei umane la Julien Green, ca și la Georges Bernanos, François Mauriac, Graham Greene sau ca la Unamuno însuși, poartă amprenta credinței lor religioase și este axată pe problema păcatului originar. Individul este supus unei ispășiri și viața lui devine - după Green - o serie de catastrofe. Deasupra acestei umanități "rănite și informe" apasă un pericol pe care ea este incapabilă să-l evite și care poate conduce la o distrugere totală. Spectacolul este cu atît mai trist cu cît ființa nu are nici o posibilitate de comunicare. Între ea și semenii săi se ridică o barieră insurmontabilă.

Julien Green nu crede, ca Malraux, Saint-Exupéry și Camus, într-un triumf asupra absurdului și asupra singurătății prin acțiune. Cei trei autori menționați ilustrează o filozofie a *participării*, *a relației* și *a prezenței* (cf. P.-H.Simon, *L'Homme en procès*). Autorul romanului *Le Visionnaire* ajunge cu dificultate la o conștiință a colectivității - în sensul de fraternitate -, la ideea unei "co-responsabilități" (Saint-Exupéry) sau la cea a unui efort comun pentru "a intra în luptă împotriva destinului revoltător" (A.Camus). O reflecție din ultimul volum al jurnalului greenian amintește însă de concluzia romanului *La Peste* "Omul nu este solitar, ci solidar" (23 septembrie 1984).

Scriitorul încearcă, prin suferință și prin durere, să se apropie de "creaturile dezordinii" și să intervină în viața lor pentru a le salva, pentru a cunoaște realitatea umană. A suferi este - după filozoful Louis Lavelle - "singura șansă pe care o are conștiința de a acționa asupra trecutului ei"[11]. În durere "izbucnește evidența incontestabilă a

Scanned with OKEN Scanner

conștiinței" și se manifestă "solidaritatea cosmică între celălalt și Eu"[12] - afirmă, la rîndul lui, V. Jankélévich - și, tocmai prin aceasta, suferința dobîndește o semnificație etică.

Problema libertății ocupă un loc important în meditațiile lui Julien Green. Libertatea este reprezentată sub forma unui cerc, în mijlocul căruia se găsește omul, cu neputința sau cu facultatea lui de a alege. În ciuda amenințării forțelor obscure, tocmai această capacitate îi va permite să dobîndească demnitatea, tema fundamentală a gîndirii contemporane, după opinia lui Gabriel Marcel (*La dignité humaine et ses assises existentielles*) și care-și găsește cea mai puternică expresie în opera lui Sartre. În *L'Etre et le Néant*, conceptul filozofic de *libertate* este definit ca "o autonomie a alegerii".

În filozofia creștină, libertatea presupune mai puțin o alegere între două acțiuni: ea se raportează la ființa însăși, fiind interpretată de Louis Lavelle (*De l'intimité spirituelle*) ca "o implicare în actul Creației". Jurnalul greenian afirmă în termeni emoționanți încrederea pascaliană a scriitorului în măreția ființei umane, a acestei "creaturi magnifice dacă ne gîndim la bogățiile inexplorate care se ascund în ea" (24 octombrie 1928), măreție care va triumfa asupra mizeriei sale, deși slăbiciunile ei sînt nenumărate. "Păcatul meu cel mai mare este de a nu fi vrut să accept condiția umană"[13].

În diverse curente contemporane de orientare fenomenologică, omul nu începe să existe cu adevărat decît descoperind "insuficiența sa ca individ izolat". "Eu nu exist decît atunci cînd mă depășesc, atunci cînd am sentimentul că centrul nu se mai află în mine, ci în celălalt - prin iubire - și în Dumnezeu, prin extaz (ceea ce înseamnă actul de a ieși din propria ta ființă)"[14].

În ciuda urii împotriva acestui "secol abominabil", Julien Green se hotărăște "să facă act de prezență". Datorită încrederii în demnitatea omului - acest "reflex al paradisului pierdut" despre care vorbește Dostoievski -, datorită pledoariei în favoarea naturii umane și a deciziei finale de a stabili o comunicare, scriitorul reușește să găsească un răspuns întrebărilor care-l frămîntă și chiar să-și învingă, în anumite momente, angoasa. Descoperirea ei constituie o primă manifestare a conștiinței de sine.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Aspecte ale angoasei greeniene*

Angoasa greeniană este de esență creștină. Ea este comparabilă, în acest sens, cu angoasa Sfîntului Augustin - adevăratul precursor al literaturii intime -, ca și cu cea a lui Pascal și Kierkegaard. Personalitatea lui Julien Green este marcată de primele emoții religioase și de o riguroasă educație protestantă cu tendințe janseniste primită în copilărie.

Jansenișții, familie de suflete alese, au influențat pe tînărul Green prin intransigență și austeritate, ca și prin ideea atotputerniciei harului divin. Viitorul romancier a studiat cu interes istoria mănăstirii Port-Royal și i-a comentat, mai tîrziu, ideologia în considerații critice asupra teatrului lui Montherlant sau asupra scrierilor filozofice pascaliene. Pentru a înțelege mai bine viziunea tragică a lumii la Julien Green, putem folosi cuvîntul "jansenist" într-un sens mai larg, pe care-l găsim în eseul lui Albert Béguin, *Dieu dans la littérature actuelle*. Criticul definește jansenismul ca "o atitudine religioasă care a fost în primul rînd cea a burgheziei franceze de-a lungul a trei secole și a cărei primă manifestare mai conștientă a fost tocmai gruparea Port-Royal"[15]. Este o concepție caracterizată prin îndoială și pesimism asupra naturii umane, față de atitudinea mai încrezătoare a celor patru "mari profeți" de origine rurală: Bloy, Péguy, Claudel, Bernanos.

În ceea ce-l privește pe J.Green, prima sa formație protestantă ar putea explica gustul pentru confesiune și înclinația spre melancolie, specifice țărilor anglo-saxone, ca și abundența problemelor spirituale în întreaga sa operă. Practica însăși a jurnalului ar putea fi apropiată de acele texte mistice cu rol de examen de conștiință cotidian; "cunoașterea de sine" devine aici "cunoașterea unei existențe și nu numai a unei esențe"[16].

Julien Green a traversat, de asemenea, numeroase crize religioase: o primă conversiune la catolicism la șaisprezece ani, abandonarea credinței către vîrsta de douăzeci și șase de ani, în sfîrșit, întoarcerea definitivă la biserică la treizeci și nouă de ani. El a avut mereu obsesia sacrului, dar și "nostalgia mănăstirii", regretul de a nu fi ales calea vieții monahale.

Scriitorul nu se va putea elibera niciodată de ceea ce un critic american, Samuel Stokes, a numit "the thorn of puritanism" ("ghimpele puritanismului"). Chiar daca ereditatea lui foarte

Scanned with OKEN Scanner

complicată (strămoși în Irlanda, în Scoția sau în Țara Galilor, în Virginia și Georgia) nu a avut drept efect acel "produs al încrucișării de rase" despre care vorbea Gide, ea poate explica anumite contradicții ale caracterului. Tot sub influența puritanismului, Green se îndepărtează, mai ales în tinerețe, de un "Dumnezeu drag inimii", de o religie sentimentală, proprie catolicilor (așa cum apare ea, de exemplu, în jurnalul lui Claudel sau în cele trei texte cu titluri identice: *Ce que je crois*, ale lui François Mauriac, Jean Guéhenno și Pierre-Henri Simon), preferînd o credință mai severă. Chestiunile religioase care abundă în paginile intime, în special după conversiune, sînt întotdeauna examinate cu luciditate.

Exegeții săi - critici literari sau teologi - au subliniat importanța aspectului religios al operei, faptul că intimismul său este unul de ordin spiritual. Sensul ascuns al autobiografiei, care nu poate fi descifrat decît după o lectură integrală a cărților sale, este o lungă încercare de a se apropia de grația divină, "trecerea lui Dumnezeu prin viața unui om".

Credința devine pentru Green, așa cum era și pentru Kierkegaard, "o dimensiune a ființei". Roger Caillois (cf. *L'Homme et le sacré*) vede în sacru o "categorie a sensibilității", în care transcendența nu mai este gîndită în termeni de exterioritate.

Drama personală a scriitorului și neliniștea lui religioasă conduc la o revelație metafizică. Potrivit opiniei lui Gabriel Marcel, "o metafizică nu reprezintă nimic dacă ea nu constituie actul prin care neliniștea se definește". Autorul eseului *Homo viator* reia aici tezele lui Kierkegaard și ale lui Heidegger privind valoarea angoasei, modalitate esențială a experienței umane, instrument de elevație spirituală. La rîndul său, Emmanuel Mounier a demonstrat că orice aventură profundă a sufletului este dublată, cel puțin într-o primă fază, de un "rău existențial", de o "necesitate dureroasă", dezvăluind o angoasă a "limitelor ființei și ale neantului" și, în cele din urmă, "o angoasă a existenței însăși"[17].

Angoasa și fervoarea religioasă sînt la Julien Green complementare. Întoarcerea la credință devine o posibilitate de a părăsi izolarea și de a participa mai direct la problemele contemporanilor, de a depăși acea "duritate a inimii față de aproapele tău" pe care o evocă Paul Claudel în *Journal*. Este cea mai bună cale de a ajunge la o atitudine umanistă de nuanță catolică ilustrată și de operele altor scriitori ai secolului al XX-lea: Mauriac și Bernanos, Jean Guehénno, Jean Cayrol sau François Nourissier. "Angoasa

Scanned with OKEN Scanner

noastră - notează François Mauriac în 1954 - nu ne mai privește doar pe noi, ea se lărgește la dimensiunea umanității pe care o reprezintă semenul nostru"[18]. Chiar dacă au fost interesați, cu predilecție, de esența metafizică a Divinității, Berdiaev, Gabriel Marcel, Louis Lavelle și Emmanuel Mounier au insistat asupra raportului între aprofundarea spirituală, posibilitatea de comunicare și prezența ardentă în mijlocul epocii.

Evoluția sentimentului religios la Julien Green ar putea fi integrată într-un context literar și filozofic mai larg. Această neliniște, care are drept consecințe crize mistice, conversiuni, frământări lăuntrice, nu este doar expresia unei crize a valorilor de la începutul secolului. Psihologii și criticii literari le interpretează ca pe fenomene specifice adolescenței multor artiști, în procesul descoperirii de sine și al afirmării personalității (Goethe și Flaubert, Dostoievski și Amiel, Gide și Mauriac). Angoasa juvenilă constituie, astfel, după Jean Delay, o "adevărată matrice a operei".

La Green intervine o alegere conștientă a îndrumătorilor spirituali. În afara *Cugetărilor* lui Pascal - în care se regăsește complet - reflecțiile sale intime par să dezvolte principala teză a operei lui Gabriel Marcel menționată în *Jurnalul metafizic*, "raportul cu Dumnezeu, poziția transcendenței divine, singura care permite ființei să-și gîndească individualitatea"[19].

În ciuda îndoielilor, a unor întoarceri dureroase spre trecut, în ciuda absenței lui Dumnezeu, urmată de momente de fervoare, scriitorul păstrează nostalgia catolicismului chiar și în perioada "marelui refuz". Această nostalgie implică o obsesie jansenistă a salvării individuale, sentimentul eternității, simțul misterului, dar și un aspect teribil al Divinității.

Julien Green nu acceptă multe din elementele dogmei creștine, formele exterioare ale religiei, splendoarea ceremoniilor, conformismul preoților, cărțile moralizatoare pline de locuri comune. Printre lecturile sale sacre putem aminti: textele vechi și cîteva vieți ale misticilor, o lucrare a cardinalului Gibbson, *The faith of our fathers,* și, mai ales Biblia, una din inițierile religioase fundamentale. Devenită, încă din copilărie, cartea sa de căpătîi, în sensul cel mai exact al termenului, Biblia a rămas întotdeauna pentru el "o sursă de salvare și obiectul unei admirații pioase", după o expresie claudeliană.

Primul volum publicat de Julien Green, în 1924, este un virulent *Pamflet împotriva catolicilor din Franța (Pamphlet contre*

Scanned with OKEN Scanner

les catholiques de France), semnat Théophile Delaporte. Avînd drept scop să distrugă sterilitatea spirituală a epocii, el este un nucleu de la care pornesc toate cărţile sale. Pamfletul greenian a fost adesea comparat - prin viziunea profetică şi prin violenţa tonului - cu volumele polemice ale lui Léon Bloy, Charles Péguy şi Georges Bernanos. Tînărul convertit biciuieşte aici, în numele adevăratei credinţe, o lungă serie de păcate ale clerului: ipocrizia şi mediocritatea, rutina şi indiferenţa, vanitatea şi fariseismul, dar refuză, în bună parte, şi armătura doctrinală a catolicismului. Furie şi pasiune alternează în faţa acestui tablou apocaliptic. Aceste păcate se opun intransigenţei sale de "catolic luptător" care apreciază valorile creştine autentice.

Pentru Julien Green, ceea ce contează cel mai mult în viaţă este iubirea, în care scriitorul vede - asemenea lui Paul Claudel, Gabriel Marcel şi Roger Garaudy - "o stare de sensibilitate a sufletului faţă de Dumnezeu", ca şi un raport uman fundamental. Imaginea unui Creator răzbunător, care-i pedepseşte necruţător pe vinovaţi, ideea credinţei-luptă, a credinţei-sursă de suferinţă, a unei religii aspre fac din ce în ce mai mult loc - poate şi datorită influenţei lui Jacques Maritain - unei alte perspective. Divinitatea care trăieşte în fiinţa umană, apropiată de misterul Încarnării, este acel "Dumnezeu intim", care apare în *Confesiunile* Sfîntului Augustin. Am putea compara acest cult greenian al "unităţii absolute" cu certitudinea lui N.Berdiaev (*Sensul creaţiei*) în posibilitatea unei relaţii între om şi graţia divină dar şi cu opinia lui Jaspers privind existenţa unei transcendenţe particulare, a unui "Dumnezeu personal" la care ajungi printr-un act pur individual. Întregul existenţialism creştin este o filozofie bazată pe un dialog cu Divinitatea, dar el poate deveni şi o filozofie a acţiunii (cf. Enrico Castelli, *L'existentialisme théologique*).

"Ultim cuvînt al religiei", iubirea înglobează, în concepţia lui Julien Green, speranţa în salvarea individului şi ideea sacrului. Nu trebuie să căutăm în jurnalul greenian o doctrină, un sistem teologic unitar sau acel umanism creştin "integral" al lui Jacques Maritain, ci, mai curînd, o mărturie dramatică asupra dificultăţilor de ordin spiritual ce definesc aventura sa mistică.

Marcel Eck, autorul unui eseu asupra angoasei (*L'Homme et l'angoisse*), crede că această noţiune este "în mod obligatoriu evocarea unui conflict vital". Pentru Julien Green, ca şi pentrul Sfîntul Augustin şi pentru Kierkegaard, acest conflict, de o extremă

Scanned with OKEN Scanner

acuitate în întreaga sa creație, este dualitatea corp-suflet și sentimentul culpabilității care rezultă de aici. Cele două texte esențiale: *Confesiunile* și *Conceptul de angoasă* - punct de plecare al existențialismului - sînt construite pe ideea păcatului originar.

Cunoscînd căderea, omul a cunoscut și neliniștea, angoasa fiind interpretată ca "o uimire a gîndirii în fața scandalului răului"[20], care amintește permanent ființei de condiția sa. Ea se asociază însă cu o ardentă dorință de libertate care nu poate fi atinsă decît prin "salturi calitative".

Bipolaritatea ființei umane, știința binelui și a răului se manifestă adesea în literatura de introspecție și creează marile ei tensiuni. La Gide este vorba despre lupta între "înger și demon", iar la Mauriac de "sfîșierea ființei incapabile să aleagă între lume și Dumnezeu". Michel Foucault (*Histoire de la sexualité*) leagă apariția intimismului de o tradiție creștină. Este momentul în care ființa a interiorizat religia și a culpabilizat sexualitatea.

Această chestiune spirituală-limită, angoasa ca sentiment total al răului, cu o dimensiune metafizică și etică, ocupă un loc important în viziunea creștină asupra omului la Julien Green și poate servi la înțelegerea întregii sale opere. Multe dintre personaje, ca și creatorul lor, sînt ființe sfîșiate, care pendulează tragic între două realități, carnală și spirituală, amîndouă forme ale absolutului, între umbră și lumină, care-l atrag în egală măsură. "Sexualitatea, cine a iubit-o mai mult ca mine? Cine a detestat-o mai mult ca mine?"[21]

Plăcerea, "acest animal feroce care ne devorează din interior", constituie pentru Green cauza unei imense suferințe; ea provoacă dezordine în viața cotidiană distrugînd facultatea de a iubi. Această suferință a ființei provine din încercările ei eșuate de a sfărîma coexistența celor două realități, de a găsi o cale de mijloc între fervoare și tentație, între religie și instinct. Dogma infernului, frica damnațiunii, ca și ideea naturii corupte a omului sînt, în mare măsură, reminiscențe ale educației sale protestante. În concepția lui Denis de Rougemont, apariția diavolului în literatură este o proiecție, în afară de noi înșine, a păcatului, pe care "refuzăm să ni-l asumăm"[22].

Purul și impurul devin două forțe ostile, două lumi ireconciliabile. Opera lui Green poate fi interpretată și ca un protest împotriva invaziei sexualității în viața modernă, sexualitate văzută ca o religie imemorială, cu propriile ei ritualuri și cu limbajul ei demențial. Obsesia căderii originare este o evidență tragică. Lupta cu

Scanned with OKEN Scanner

sine, conștiința pericolului voluptății, dar și atracția ei irezistibilă sînt agravate, în mod curios, de o întreagă serie de tendințe: credința și crizele pe care le implică ea, nostalgia inocenței pierdute, interdicțiile și revolta împotriva lor, lecturile janseniste, dar și inițierea în psihanaliză și în literatura erotică.

Fascinația și oroarea față de corpul uman au apărut la Julien Green la o vîrstă fragedă, ca rezultat al unui puternic traumatism afectiv: un tablou - *Les Porteurs de mauvaises nouvelles* (*Mesagerii de veşti rele*) - contemplat între șase și unsprezece ani la Muzeul Luxembourg: "...am fost condus în fața lui de mai multe ori și pur și simplu m-a năucit. Cuvîntul nu este prea puternic. Viața mea ar fi fost poate alta fără această pînză. Îmi imaginez că prima oară n-am simțit decît o emoție slabă, dar cum să fii sigur de asta? Nu este posibil, din contra, să fi avut atunci un șoc de o violență decisivă?"[23].

La această primă experiență infantilă se adaugă alte impresii artistice, legate de ideea de pierzanie - în sens teologic al termenului - care n-au încetat să-l urmărească pe scriitor, lăsînd urme durabile. Autobiografia reține "baia de păgînism" datorată statuilor de bronz și profilurilor de zei antici văzute în muzeele din Roma, lectura *Decameronului* de Boccaccio, dar, mai ales, descoperirea unei ediții din Dante ilustrată de Gustave Doré. Personajele damnaților, care torturează imaginația copilului prin frumusețe dar și prin supliciile pe care le provoacă ea, sînt o primă percepere a aspectului teribil al infernului.

Potrivit principiilor analizei tematice de orientare psihanalitică (J.-P.Weber, Michel Guiomar, Robert André), această "urmă mai mult sau mai puțin conștientă a unui eveniment privilegiat, care a traumatizat sau a impregnat copilăria artistului"[24] ar putea constitui nucleul oniric al operei greeniene. Centru al unei întregi constelații de amintiri, ea explică geneza unor cărți sau se regăsește în mai multe modulații și simboluri. Cei trei factori considerați drept esențiali pentru a da noi dimensiuni vieții unui scriitor - ca repercusiuni ale obsesiilor copilăriei și ca generatoare de teme - sînt definitorii și pentru personalitatea adolescentului Green: o încercare tragică (moartea mamei), ambianța familială, contemplarea unei gravuri sau a unui tablou. Pentru Michel Guiomar, "fundamentele tematice" venite din inconștient nu pot fi lămurite decît prin "copilăria uitată". "Evenimentele copilăriei dirijează opera și opera luminează demersurile adultului"[25].

Scanned with OKEN Scanner

Pictura este un prim mod de expresie a artistului Green, "prima întîlnire cu mine însumi". Prin desen, preludiu al confesiunilor scrise, adolescentul vrea să-şi traducă tulburările vieţii interioare. Ignoranţă a realităţilor sexuale şi dorinţe refulate, impresii de lectură şi căutarea "visului imemorial al umanităţii sfîşiate" cu care se identifică se amesteca inevitabil în schiţele de nuduri pe care J.Green le realizează pe ascuns în adolescenţă. Noţiunile de infern - impur - pedeapsă se confundă la el adesea, dar desenele sale nu sînt legate, cel puţin în această perioadă, de ideea de păcat. Ele constituie, mai curînd, o mărturie a forţei purificatoare pe care viitorul romancier o acordă artei. "Treceam de la o lume obişnuită la o lume secretă, a mea, cea pe care o purtam în minte şi pe care doream s-o văd transpusă pe hîrtie"[26]. Tot în această activitate, Green cunoaşte pentru prima oară "stările secunde", posibilitatea artistului de a surprinde, înainte de creaţia propriu-zisă, o serie de reprezentări de un mare relief, graţie unei vieţi mentale asemănătoare unei fantasmagorii.

Admiraţia faţa de trupul şi de chipul uman devine totuşi, din ce în ce mai mult, o sursă de anxietate. "Eram ca halucinat de frumuseţea umană, dar nu o concepeam decît în termeni de sculptură antică. De aici, acea angoasă care se regăseşte, transpusă, în aproape toate cărţile mele"[27]. Este o primă explicaţie a neliniştii religioase, definită de Etienne Borne (*op.cit.*) ca "sentimentul total al răului".

În ultimele două volume ale autobiografiei, *Terre lointaine (Ţinut îndepărtat)* şi *Jeunesse (Tinereţe)*, Julien Green mărturiseşte, mai ales, chinurile provocate de inversiunea ce îl singularizează printre semeni. Această dramă interioară constituie punctul de plecare pentru marea temă a iubirii interzise şi pentru senzaţia de solitudine pe care o trăieşte orice fiinţă greeniană, incapabilă să descopere fericirea în relaţiile erotice.

Aceste înclinaţii presupun întotdeauna în opera lui Julien Green, ca şi în cea a lui André Gide, sentimentul culpabilităţii personale şi colective. Tirania dorinţei rămîne o sursă de remuşcare; ea va avea rezonanţe tragice în conştiinţa scriitorului. Nu întîlnim totuşi, la Green, sfidarea lansată de Gide în *Corydon* şi în *Si le grain ne meurt*. Inversiunea, dezvoltată pe un teren nevrotic şi provocînd la rîndul ei angoasă (cf. Marcel Eck, *op.cit.*), este asumată de J.Green ca o fatalitate dureroasă.

Numeroasele întîlniri care marchează anii adolescenţei nu sînt, adesea, în amintirea naratorului, decît nişte capcane diabolice surprinse într-un halou de coşmar. Experienţele sexuale au

Scanned with OKEN Scanner

semnificația unei pierderi a echilibrului și a unei absențe a libertății. În *Sud*, autorul dramatic va evoca această "aservire a unui suflet față de altul" sau "puterea de viață și de moarte de care dispune o ființă umană". Din paginile autobiografiei nu se detașează, în cele din urmă, decît o figură tulburătoare, care apare sub nume diverse în opera romanescă și teatrală: studentul american Mark, față de care adolescentul Green a încercat o pasiune violentă dar pură, lipsită de orice senzualitate. Disocierea dragoste-dorință rămîne esențială, ca și în prima tentativă autobiografică a lui André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*.

Putem să extragem din opera greeniană o întreagă fenomenologie a răului, într-o tradiție dostoievskiană. Scriitorul este interesat de originea și de profunzimea greșelii originare, de misterul și dialectica păcatului, văzut sub un triplu unghi: teologic, moral și estetic. Această prezență permanentă în toate reflecțiile lui Green i-au permis să se cunoască mai bine și să dea o nouă dimensiune raporturilor cu ceilalți. El s-a eliberat de visul unui imposibil angelism și s-a sustras dintr-o izolare în care-l instalaseră, în același timp, complexele erotice și narcisismul, interpretat de Freud ca o fază arhaică a sexualității.

Anxietății din copilărie, cunoscută și de Gide, - cea de a "nu fi asemănător cu ceilalți" -, i se adaugă, la tînărul Green, motive de ordin etnic și religios ("străinul" protestant în liceele catolice franceze, catolicul exilat "la Barbari", în Universitatea din Virginia). Numai atunci cînd a descoperit că nu face parte dintr-o rasă diferită - "paria" sau, dimpotrivă, "ales" - și că nu este separat de colegi printr-o particularitate de ordin sexual, a cărei unică victimă se considera pînă atunci, Green a putut să rezolve problema comunicării. "Vroiam să merg către ceilalți, către toți ceilalți, dar nu puteam, fiindcă mă credeam singur, eram și rămîneam singur. Păcatul a sfărîmat acest cerc magic mult mai tîrziu. Numai prin păcat am regăsit umanitatea"[28].

Am prezentat în *Introducere* teoria greeniană a "romanului-păcat". Julien Green reia concluziile eseului lui Kierkegaard, deja citat, care subliniază ambiguitatea noțiunii de angoasă, rezultat al răului, dar și sursă a creației. Infern înspăimîntător care transformă ființa în sclav, cauză a nenoricirii și prefigurare a morții, instinctul este, pentru Julien Green, la originea unui mare număr de opere de artă, substanța din care romancierul își extrage cărțile și, tocmai prin aceasta, "un refugiu interior" (10

Scanned with OKEN Scanner

martie 1972). Mai apropiat de Berdiaev (*Sensul creației*), Michel Leiris stabilește o conexiune între sentimentul existenței și sexualitate, pe care o consideră drept "piatra unghiulară pusă la temelia personalității" (*L'Age d'homme*).

Nu putem însă limita angoasa greeniană la o explicație religioasă. Conversiunea din 1939 a însemnat, fără îndoială, ca și pentru Gabriel Marcel (*Journal métaphysique, L'Homme problématique*), o ascensiune către speranță. Credința i-a permis să se detașeze de sentimentul fatalității care nu mai continuă să se manifeste decît în operele romanești și dramatice. Scriitorul a reușit să se elibereze din temnița kafkiană în care nu mai rămîn închise decît personajele sale. Dar, în măsura în care angoasa creștină rezultă din "distanța dintre creatură și transcendență, din libertatea creaturii în prezența unui Dumnezeu atotputernic"[29], deci dintr-o existență lipsită de grația divină, în care s-a produs ruptura între natură, om și Creator, reîntoarcerea la credință nu i-a adus sfîrșitul neliniștilor. Situîndu-se pe poziții atee, existențialismul sartrian vede în abandonul ființei o cauză a angoasei: "... omul este părăsit fiindcă nu găsește nici în el, nici în afara lui, o posibilitate de a se fixa"[30].

Chiar și în ultimele volume ale *Jurnalului* greenian, de o spiritualitate mai intensă, se regăsesc ecouri ale dramei pascaliene în fața "tăcerii eterne a spațiilor infinite" (Miguel de Unamuno, *Agonia creștinismului*).

O altă componentă a angoasei lui Julien Green este neantul, acest "vid îngrozitor pe care îl ascunde existența noastră" (21 iulie 1973). El este o prezență fizică, o forță destructivă care îl copleșește. "Am uneori un sentiment atît de acut al neantului lumii, încît mi se pare că rațiunea nu va fi destul de puternică să susțină greutatea acestui adevăr"[31].

Structură constitutivă a realului, după opinia lui Sartre, acest concept ocupă un loc important în întreaga filozofie existențialistă. La Green, el este legat de prima componentă - neliniștea religioasă - prin ideea augustiniană a răului-negație, "privațiune a binelului al cărui ultim termen este neantul".

Acest sentiment care traversează opera greeniană se însoțește cu senzația de irealitate a universului și cu ideea absurdului. Individul are impresia că totul este iluzoriu, că spațiul terestru este exterior eului. Această absență a oricărei semnificații este considerată de Gabriel Marcel drept o caracteristică a vieții imediate. Jurnalul greenian devine atunci o posibilitate de a lupta împotriva "tristeții

Scanned with OKEN Scanner

care provine din faptul că exişti" (25 august 1940), dar şi împotriva scurgerii timpului. Perceperea dramatică a duratei - temă introdusă în literatura de confesiune de către Sfîntul Augustin - este o expresie a finitudinii şi a relativităţii condiţiei umane. "Fiecare zi este o mică viaţă care se sfîrşeşte" (fără dată, 1955). Fiinţa greeniană are conştiinţa naturii ei temporale prin descoperirea "enigmaticului plictis, fratele misterios al neantului" (21 august 1973), care a cunoscut o descriere pregnantă în *Les Pensées* de Pascal, *L'Ame et la Danse* de Valéry, ca şi romanele lui Bernanos. Denis de Rougemont semnalează frecventa circulaţie a acestui motiv în literatura contemporană, ca spaţiu privilegiat al Demonului: "...un sentiment nou şi parcă independent de categoriile noastre se manifestă în epoca modernă. Dincolo de bine şi de rău am descoperit Plictiseala"[32].

"Monstrul delicat" al lui Baudelaire devine însă la Green monstrul devorant Leviatan, cel care a dat titlul unei nuvele din 1926 şi al unul roman din 1929. Este un plictis absolut, în stare pură, un plictis de natură metafizică. Rezultat al păcatului şi tăcere a Divinităţii sau Chip al morţii, el este înrudit cu "plictisul profund" despre care vorbeşte Heidegger.

Există la Julien Green o tendinţă spre contrarii corespunzînd luptei maniheiste care sfîşie personajele romaneşti. Abisul, "căruia nu-i cunoşti adîncimea şi nici deschiderea craterului înfricoşător" (3 noiembrie 1973), existenţa ca univers al desperării îl îngrozesc şi îl seduc în egală măsură. Misterioasele senzaţii de bucurie fără o cauză evidentă înlocuiesc adesea, în notaţiile cotidiene, anxietatea în faţa "căderii vieţii noastre în neant". Suferinţa nu poate împiedica o anume satisfacţie a analistului de a-şi dezvălui neliniştile care-l obsedează. "Este poate o eroare să explorezi mereu profunzimile tristeţii, dar este şi o tentaţie aproape irezistibilă"[33].

Această dublă înclinaţie teamă-fascinaţie se întîlneşte şi în cea de a treia componentă a angoasei, ideea morţii, asociată adesea, în gîndirea teologică modernă, cu dispreţul faţă de lume şi cu imaginea neantului. Există la Green aceeaşi ambiguitate ca la Franz Kafka. Pentru autorul *Castelului*, moartea, lăsînd "sentimentul unui vid, ne înspăimîntă dar în acelaşi timp ne atrage, căci acest vid se află sub semnul plenitudinii fiinţei"[34].

Moartea nu a constituit întotdeauna pentru Julien Green "acest lucru irecuperabil şi absurd" pe care îl evocă Sartre sau "o forţă sălbatică şi de neînţeles" (Ph.Ariès, *op.cit.*). Această concepţie a dat naştere temei "morţii interzise". Manifestare a unei crize apărută spre

Scanned with OKEN Scanner

mijlocul secolului al XX-lea, cînd discursul asupra morţii devine forma unei "angoase difuze" (*Ibidem*), ea este urmată, în perioada actuală, de o redescoperire a acestui sentiment.

Julien Green nu ajunge la o "filozofie a catastrofei", expresie prin care a fost caracterizată atitudinea existenţialiştilor francezi în faţa morţii, "solitudinea" şi "sancţiunea supremă" (E.Mounier). El se apropie mai curînd de neliniştea lucidă în faţa caracterului finit al vieţii, specifică lui Heidegger, pentru care existenţa devine aventura propriei sale imposibilităţi. Este o viziune a morţii ca desăvîrşire, capabilă să traducă sensul fundamental al existenţei (*Sein und Zeit*), idee reluată de Henri Gouhier în *Le théâtre et l'existence*: "Moartea nu apare doar la sfîrşit. Ea dă fiecărui moment o densitate dramatică"[35].

Moartea este în scrierile subiective ale lui J.Green o experienţă cardinală care-i permite să pună în discuţie condiţia fiinţei umane şi limitele care o împresoară; ea "face totul de un interes enorm, dă o valoare oricărui lucru, îi adaugă o nouă dimensiune" (16 februarie 1941).

Fobia bolii şi vraja pe care o exercită moartea îşi găsesc rădăcinile în copilăria scriitorului şi sînt legate în mod ineluctabil de angoasa răului. Figura unchiului Willie, mort nebun ca urmare a unei boli venerice, traversează întreaga operă ca un simbol al omului supus simţurilor. "O înţeleg mai bine pe această mamă înspăimîntată de o amintire de neşters, veghind asupra băiatului său, privind cu oroare primele semne de senzualitate, o senzualitate pe care Dumnezeu o blestemase în persoana fratelui ei"[36]. În realitate, educaţia rigidă, frica anormală de impuritate pe care Mary Green a transmis-o fiului ei, dezgustul faţă de corp, "the body", rămas mult timp în mintea lui ca o imagine respingătoare, au avut, ca şi în cazul lui Gide, consecinţele nefaste. Inocenţa, straniile interdicţii materne şi ameninţarea cu pedeapsa i-au alimentat fantasmele.

Dispariţia - în 1914 - a acestei mame adorate constituie episodul cel mai traumatizant al existenţei, căci, în ciuda erorilor, ea i-a susţinut pietatea şi l-a apărat împotriva păcatului. La paisprezece ani, copilul are astfel certitudinea că a devenit o altă persoană şi cunoaşte pentru prima oară sentimentul fragilităţii şi al vidului universului[37].

De aceea, problema morţii a constituit întotdeauna punctul de plecare al unor grave cugetări. "Ea mă preocupă astăzi. Abordez, în sfîrşit, subiectul care mă atrage, mă fascinează, mă înspăimîntă. E

Scanned with OKEN Scanner

obsedatul care se aruncă în prăpastia de care se teme"[38]. Influențată de evoluția religioasă, maniera de a o privi diferă și în funcție de etapele sau de specificul operelor sale (scrieri autobiografice sau de ficțiune). Cu trecerea anilor, conștiința temporalității, descoperirea că omul este sortit morții - principala sursă a angoasei moderne - îl preocupă din ce în ce mai puțin, cu deosebire în notațiile intime. Ideea morții-scandal face loc ideii morții-transcendență.

Se constată la Green, ca și la Michel Leiris (de la *Aurora* din 1946 pînă la jurnalul publicat în 1994), o transformare de optică privind moartea, devenită dintr-un "motiv de spaimă", "un mare templu obscur" în care trebuie să pătrunzi fără teamă, cea mai frumoasă dintre regiunile îndepărtate sau, mai tîrziu, "un mare ținut luminos". Scriitorul găsește în moarte o valoare pozitivă - cea de a fi începutul unei noi vieți - care acționează asupra structurii eului. Alături de Gabriel Marcel, el descoperă în finitudinea existenței principiul demnității umane.

Tema "morții îmblînzite", cu rădăcini imemoriale, este una din temele de bază ale artei occidentale, care ține astăzi mai mult de antropologie, de sociologie și de istoria mentalităților. După opinia lui Ph.Ariès (*op.cit.*), în primele secole ale creștinismului și în societățile tradiționale, ea implica reacții diverse: familiaritatea cu moartea, resemnare pasivă, o recunoaștere a Destinului sau încredere mistică. În civilizația modernă - secolele al XIX-lea și al XX-lea - se remarcă, alături de un nou rol al morții în domeniul imaginarului, un sentiment "mai personal și mai interior", foarte evident în scrierile subiective, datorită căruia individul poate avea o percepție mai clară a conștiinței de sine. "În oglinda propriei morți, fiecare om redescoperă secretul individualității sale"[39].

Schimbarea de atitudine în fața morții se explică însă, în cazul lui Green, și prin influența filozofiilor indiene, studiate cu asiduitate către vîrsta de treizeci și trei de ani. El este cucerit de budism și de importanța pe care această gîndire o acordă sufletului individual, într-o experiență asemănătoare cu cea consemnată de August Strindberg în *Jurnalul ocult* sau de Antoine de Saint-Exupéry în *Citadelle*. Doctrina nirvanei, cu promisiunile ei de pace totală, de repaos absolut și de detașare față de această lume, ca și teoria transmigrației îi permit, încetul cu încetul, să se elibereze de aprehensiunile sale, să descifreze misterul morții și să privească "fără să tremure" vechea sa fobie, "cea care-l persecută cel mai mult". Ideea neantului și ideea morții nu se mai confundă, moartea devenind

Scanned with OKEN Scanner

marea călătorie, marea inițiere, ritul de trecere, ca în culturile non-europene (probleme tratate de Mircea Eliade în cărțile sale despre India).

Conversiunea din 1939 și intensitatea credinței trebuiau să-i aducă scriitorului, ca și pentru celelalte cauze ale angoasei, o împăcare definitivă. Triumful ființei asupra neantului și morții reprezintă, în întreaga literatură de orientare creștină, posibilitatea mîntuirii, o sursă a salvării. Frica și tristețea revin dar, este adevărat, într-un registru mai puțin dureros decît în tinerețe. Reflecțiile asupra bătrîneții din ultimele volume ale Jurnalului, cele ale unui "călător obosit de călătoria lui pe pămînt", sînt toate presărate cu "limbajul cifrat și cu avertizările asupra sfîrșitului inevitabil". Imaginea religioasă a mormîntului ca "poartă deschisă spre eternitatea radioasă", ideea unei întîlniri cu Dumnezeu prin moarte alternează cu anxietatea sau chiar cu reminiscențe ale revoltei juvenile. În cele din urmă, Julien Green explică perspectiva tragică asupra lumii și prin această ultimă fatalitate care apasă asupra existenței.

3. Eliberarea de angoasă. În căutarea unui echilibru

Angoasa provocată de separarea de Divinitate, angoasa neantului și angoasa morții nu reușesc să dea scrierilor subiective aspectul halucinatoriu al operelor de ficțiune.

Paginile senine în care autorul își învinge "haosul" interior, tonalitățile luminoase sînt abundente în toate volumele jurnalului și autobiografiei și chiar în unele romane în care personajele descoperă brusc fericirea. Angoasă și fericire sînt, în viziunea critică a lui Georges Poulet (*Mesure de l'instant*), cei doi poli opuși ai vieții afective la Julien Green, fiecare "decupîndu-se" pe fondul celuilalt: "În cărțile mele, nu există nuanțe, ci doar alb și negru, efecte de lumină și umbră"[40]. Fericire - nenorocire - redescoperire a fericirii constituie o schemă mitică în autobiografia religioasă, care și-a pus amprenta și pe textele greeniene.

Senzații de încîntare intense, supranaturale, izbucnesc pe neașteptate în mijlocul angoasei celei mai profunde, chiar și a celei provocate de ideea morții. "Mă cuprinse atunci o fericire de nedescris, dar era o fericire la care se adăuga o mare tristețe"[41]. Stăpînit de emoții pe care nu izbutește să le explice în fața splendorii lumii vizibile, el ajunge să afirme bucuria epicuriană de a exista, "exaltarea pe care o simți prin simplul fapt de a trăi". Pămîntul nu

Scanned with OKEN Scanner

mai este acel "loc sinistru şi periculos" pe care l-a cunoscut în momentele de spaimă.

Scrierile intime dezvăluie atunci o fiinţă sensibilă la prietenie, la magia peisajelor, sensibilă la frumuseţea artistică, o fiinţă care, fericită sau neliniştită, vrea să trăiască intens, să "dea un preţ orei care trece". Aceste contraste, expresie a unui "extaz" şi a unei "orori" baudelairiene în faţa existenţei, adaugă trăsături emoţionante portretului care se schiţează în cărţile subiective greeniene.

Fericirea - ca opusul angoasei - apare în tentativele scriitorului de a evada dincolo de universul cotidian. Refugiile sînt - în afara religiei - un straniu "ţinut de dincolo", dar şi visele, natura, amintirile, operele de artă şi munca de creaţie. Spre deosebire de evadările eşuate ale eroilor săi, scriitorul găseşte în aceste încercări de a se desprinde de real plenitudinea bucuriei. "Venim cu toţii de altundeva şi avem ceva de spus din partea celui care ne trimite aici" (13 iulie 1960). Am putea să-i atribuim lui Julien Green numele pe care l-a dat el însuşi personajelor din trilogia dramatică publicată între 1953-1956 sau din romanul *Moïra*: "un om care vine de altundeva". Acest mit important al operei greeniene se explică prin cele două surse trăite, cele două conflicte juvenile pe care le-am invocat şi care i-au marcat educaţia sexuală şi viaţa afectivă, devenind două modulaţii esenţiale ale creaţiei literare: o obsesie artistică - tabloul *Les Porteurs de mauvaises nouvelles* - şi personajul Mark. Ele au dat naştere temei secretului de nemărturisit - numit într-una din piesele de teatru "o plagă ce roade trupul" - şi unei figuri greeniene frecvent întîlnite: "mesagerul" sau "proscrisul".

Întreaga literatură romantică şi prelungirile ei din secolul al XX-lea au manifestat o predilecţie pentru personajul "străinului", care prezintă mai multe variante: călătorul, pelerinul, pribeagul, aventurierul, paria, fiinţe misterioase, aparţinînd unei "antropologii negative", "figuri ale imposibilei căutări a sensului existenţei" (cf. Georges Gusdorf, *L'Homme romantique*).

Înclinaţia irezistibilă către "ţinutul de dincolo" ("l'ailleurs", termen aproape intraductibil), se explică la Julien Green şi printr-o dublă moştenire. Menţionăm, pe de o parte, proveniența sa din Sudul Americii, patria fabuloasă evocată de mama lui, "imagini care-l fascinau pe copil pentru a-l vrăji pe adult", acel sentiment nedesluşit de mîndrie şi de tristeţe de a aparţine unui popor dispărut ca naţie, dar care nu acceptă ideea înfrîngerii, iar, pe de altă parte, înrudirea spirituală, de nenumărate ori subliniată, cu scriitorii englezi sau

Scanned with OKEN Scanner

americani din secolul al XIX-lea: William Blake, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe. Ei i-au transmis preferința pentru zonele misterioase, pe care nu reușește prea bine să le definească: inexprimabilul, regatul Domnului sau al forțelor oculte, care apar într-un climat de clar-obscur și în care diavolul își face simțită, din cînd în cînd, îngrozitoarea lui prezență.

Subliniem, o dată mai mult, caracterul simbolic al titlurilor în cărțile greeniene, rolul lor de a semnala conținutul sau dimensiunea mitică a textelor, de a le pune în valoare, producînd un efect de lectură și determinînd interesul romanesc. Potrivit distincției stabilite de Gérard Genette, majoritatea titlurilor alese de Julien Green sînt titluri tematice; ele indică sau chiar rezumă un conținut faptic sau simbolic, evidențiază un leitmotiv, un cuvînt-cheie sau un element al universului diegetic al operei[42]. *Le Voyageur sur la terre* (nuvela din 1926), *Les Pays lointains* (romanul din tinerețe terminat în 1987), *Terre lointaine* (vol.III al autobiografiei), *Vers l'invisible* și *L'Expatrié* (vol. VIII și XIV ale *Jurnalului*) sînt titluri ce concretizează această propensiune spre ireal, "absurda și delicioasa nostalgie a ținuturilor îndepărtate" (13 februarie 1934). Ea se adaugă gustului pentru supranatural, ușor de descifrat în toate nuvelele și în cele patru romane fantastice, publicate între 1934-1947, care exploatează - în structuri narative mai ample - diverse situații onirice. Julien Green are, asemenea poeților ezoterici, un simț ascuțit al "proximității lumii invizibile", al cărei limbaj este totuși pentru scriitor atît de dificil de înțeles.

Cele mai potrivite căi de acces spre acest univers care-i permit să găsească "paradisurile secrete", să se refugieze departe de o lume mediocră, să stabilească un contact între om și lumea "de dincolo", sînt visele, halucinațiile, coșmarurile: "... ne scufundăm în fiecare noapte în ținuturile obscure, mergem la izvoarele secrete și aducem cu noi, ca un antidot, nostalgia unei alte lumi miraculoase în care rațiunea dispare"[43].

Onirismul, caracterizat printr-o "creație spontană de imagini" (Marcel Raymond), a fost întotdeauna un spațiu de excepție, cu un rol primordial în literatură. Mai ales în anumite perioade - romantism, simbolism, suprarealism - aceste experiențe semnificative au dobîndit o valoare poetică. Albert Béguin (*L'Ame romantique et le rêve*) pune întreaga istorie a conștiinței umane sub semnul relației dintre cele două faze ale vieții lăuntrice: starea de vis și starea de veghe. Toți teoreticienii visului au relevat mesajele

Scanned with OKEN Scanner

multiple pe care le transmit aceste structuri ale inconștientului. Visul poate avea funcții diverse: o funcție inițiatică și metafizică, dar, în același timp, o funcție compensatorie și una estetică.

Julien Green este, alături de Georges Bernanos, Jean Cocteau, Julien Gracq, Raymond Queneau, Michel Leiris, Claude Ollier, J.M.G.Le Clézio, unul din cei mai puternici reprezentanți ai onirismului francez al secolului al XX-lea, ilustrat de cele mai multe ori în texte narative. Adevărații visători sînt și pentru Marcel Raymond (cf. *Romantisme et rêverie*) prozatorii, care au cunoscut o experiență onirică mai originală decît cea a poeților. Scriitorii onirici contemporani pleacă de la principiile psihanalizei (Freud și, mai nou, J.-B.Pontalis) privind visul ca revelație, ca prezență sensibilă, ce exprimă pasiunile umane și datorită căreia putem descifra faza nocturnă a existenței sau zonele necunoscute ale ființei. Această realitate onirică formează, după Gaston Bachelard (*Le droit de rêver*), o "a doua viață", cu o finalitate precisă și o structură complexă, bazată pe un "centru germinator", "sinteză între lucruri și noi înșine".

Visul este, la Julien Green, contemplație, viziune și posibilitate de a ajunge la cunoaștere. Scriitorul întîlnește aici pe Albert Béguin din *Création et destinée,* dar și pe Rilke din monologul rememorativ *Caietele lui Malte Laurids Brigge*. Gaston Bachelard a vorbit despre o "polivalență a ființei care visează". Autorul jurnalului și al autobiografiei greeniene poate să descopere - grație visului - un eu din ce în ce mai profund, să ajungă la interioritatea cea mai pură.

Visele și coșmarurile sale traduc, într-un alt limbaj, angoasele și fantasmele cotidiene sau, dimpotrivă, aspirația spre fericire. Ele i-au permis să pună în lumină dorințe nemărturisite, îmbogățind, totodată, imaginația romancierului.

Introspecția greeniană, asemenea celei din notațiile personale ale lui Kafka, Strindberg sau Anaïs Nin, se înrudește adesea cu visele. Încă din romantism, visul și reveria s-au suprapus sferei literaturii subiective. La rîndul ei, experiența onirică produce o "ruptură a limitelor eului", apropiind ființa umană de "realitatea cea mai autentică" (Marcel Raymond, Prefață la volumul lui Albert Béguin *La réalité du rêve. Création et destinée*, t.II).

Julien Green este preocupat - ca Nerval și Proust - de metamorfozele visului; scriitorul are curiozitatea să surprindă ceea ce a devenit eul său în timpul somnului. Visele - echivalente ale amintirilor - sînt niște călătorii de-a lungul timpului, în care frontiera

Scanned with OKEN Scanner

trecut-prezent este abolită. Julien Green caută în acest spaţiu "plauzibilul în neverosimil"; el nu poate avea certitudinea lucrurilor decît intrînd prin poarta "care permite trecerea spre visele adevărate". Lumea onirică şi lumea reală îşi schimbă adesea locul şi visele devin astfel de o logică perfectă, avînd aparenţa unui univers concret, datorită exactităţii detaliilor.

Înscriindu-se pe linia lucrărilor lui Albert Béguin şi Marcel Raymond, estetica greeniană se ocupă de funcţionarea visului, înzestrat cu o remarcabilă economie de mijloace. Prin luminile sale fulgurante, el dezvăluie esenţialul, "ceea ce există mai bun în noi". Julien Green se apropie uneori de experienţele poetice ale lui André Breton şi ale celorlalţi suprarealişti; "vasele comunicante", oferind posibilitatea unor treceri rapide de la o stare la alta, vis-realitate, reprezentau pentru ei însăşi imaginea existenţei. Visele coerente care străbat toate operele lui Julien Green anunţă, poate mai mult, teoriile Noului roman (Alain Robbe-Grillet şi Michel Butor).

Mai interesante decît aceste relatări ale explorărilor nocturne sînt scufundările în regiunile intermediare. Onirismul, acest vast domeniu al imaginarului, comportă mai multe categorii, de o mare diversitate semantică şi implică toate nivelele de conştiinţă, de la inconştient la supraconştiinţă (cf. Marcel Raymond, *Romantisme et rêverie*). Julien Green acceptă diferenţierea lui Gaston Bachelard şi Marcel Raymond - preluată de la Jung - între vis şi reverie, produse de animus - putere masculină - şi, respectiv, de anima - putere feminină (sau "spiritualitatea androgină" a onirismului, după formula lui Jung).

Lume subterană centrată pe un subiect, reveria, gîndire "eliberată de controlul raţiunii" şi "permeabilă tuturor imaginilor" (Marcel Raymond), se remarcă totuşi prin intervenţia unui anume grad de luciditate. Este vorba despre un "strat psihic mai puţin profund, dar mai intelectualizat", cu o funcţie de "psihism creator" şi care "conturează ultimele hotare ale spiritului nostru"[44], permiţînd o "comuniune a imaginaţiilor". "Fiinţa visătoare şi fericită de a fi astfel, fiinţa activă în propria sa reverie, stăpîneşte un adevăr al existenţei fiinţei umane şi un viitor al acesteia"[45].

Depăşind universul pur oniric, Julien Green întreprinde adevărate studii ale subconştientului, ale fenomenelor de interferenţă. El disociază cu minuţie şi înregistrează în notaţiile cotidiene fazele indecise care preced somnul - "spectacolele interioare" sau "gîndurile neformulate", preludii ale visului, momente de cădere în inconştient -

Scanned with OKEN Scanner

Péguy, că totul se hotărăşte pentru om înaintea vîrstei de doisprezece ani[58]. Destinul său artistic depinde de amintirile cele mai obscure. Personalitatea inconştientă a fiinţei, motivaţiile procesului creator nu pot fi studiate decît plecînd de la experienţele acumulate în primii ani ai vieţii. Regăsim chiar evocarea bizareriilor copilului, care ţin de o ordine misterioasă, ca şi curioase sclipiri de amintiri de la vîrsta de trei sau cinci ani, care plutesc nedesluşit pe ecranul memoriei. Este etapa pe care psihanaliştii o numesc protoistoria şi în care copilul, înzestrat cu o privire pe care persoanele mari nu o cunosc, poate să-şi făurească o lume secretă. Acest "spaţiu participativ" al primei copilării, caracterizat printr-o "nostalgie a unităţii", "furnizează bazele unei noi spiritualităţi"[59].

"În căderea sa în trecut, fiinţa omului se constituie ca o fiinţă în sine"[60]. Această reflecţie a lui J.-P.Sartre poate forma un punct de reper pentru toate creaţiile egotismului contemporan, care vor să găsească prin copilărie dinamismul creator al vieţii. Şi totuşi, autobiografiile de tip existenţialist, ca şi monumentala biografie a lui Flaubert în trei volume - ultima operă critică a lui Sartre - conţin o viziune ironică sau parodică asupra copilăriei, numită "vîrsta inautenticului" (Sartre), "o nenorocire şi o infirmitate" (Simone de Beauvoir). În această "vastă comedie", copilul-bufon surprinde impostura lumii adulţilor pe care o percepe ca pe o suită de "roluri şi accesorii" (*Les Mots*). Istorie a modelării personalităţii, avînd ca temă centrală căutarea proiectului originar, autobiografia sartriană este construită pe ideea unor descoperiri fundamentale - lectura şi scrisul - care exprimă raporturile fiinţei cu limbajul şi prin care copilul se poate sustrage comediei familiale. Pentru autorul *Cuvintelor*, formarea unui om nu este neapărat înscrisă în protoistoria lui, ci inserată, în aceeaşi măsură, în experienţele vieţii mature.

Personalitatea greeniană îşi extrage, dimpotrivă, esenţa din intuiţiile geniale ale acestei prime perioade, din întrebările angoasante asupra existenţei umane şi asupra morţii, din descoperirea tragică a păcatului care sînt, aşa cum am menţionat, marile teme ale tetralogiei autobiografice. Aceeaşi problematică apare în confesiunile lui Mauriac sau Papini, care au - şi ele - semnificaţia unei iniţieri şi a unei încercări de a-şi înţelege trecutul. "Prin evocarea pe care n-o putem uita, noi urmărim o anume desăvîrşire a conştiinţei de sine, o realizare deosebită şi concretă a personalităţii noastre totale"[61].

Ca şi pentru Marcel Proust, explorarea amintirilor în opera greeniană, coborîrea în timp către eul profund, este o experienţă

Scanned with OKEN Scanner

inefabilă, înzestrată cu o facultate creatoare. A situa evenimentele contemporane în lumina amintirii devine o condiţie pentru a realiza veridicitatea autobiografică, datorită perspectivei care se obţine. Tentativa de a aduce la lumină un întreg univers dispărut sau o experienţă integrală de artist este legată de calitatea esenţială a memoriei de a constitui "semnul unei afirmări", "una din posibilităţile noastre de a fi în lume". Georges Gusdorf o defineşte ca "sensul persoanei umane de-a lungul timpului", această memorie care "adaugă dimensiunilor naturale o dimensiune supranaturală, timpul persoanei, formă nouă de inteligibilitate care intervine pentru a modifica structura universului"[62].

Natura paradoxală a amintirii face însă să apară o nouă ambiguitate în paginile autobiografice ale lui Julien Green. Receptacol de emoţii intense, sursă de poezie şi de notaţii luminoase, memoria îi relevă fericirea. "Nu existăm pe deplin decît în măsura în care ne amintim"[63]. Dar ea poate fi exorcizată în momentul în care - devenită halucinantă şi tiranică printr-o fidelitate scrupuloasă - este simţită ca un instrument de tortură. În ciuda greutăţilor acestei întreprinderi care aduce cu sine "regrete nesăbuite", tristeţi pe care le-ar dori uitate, scriitorul îşi continuă plimbarea prin "lumea magnifică a trecutului", evocînd "puzderia de fantome ale tinereţii" (10 martie 1972). Volumul V al *Jurnalului*, publicat în 1951, va fi intitulat *Le Revenant* (*Strigoiul*).

Julien Green are un sentiment puternic al acţiunii distrugătoare a timpului, văzut ca factor de dislocaţie şi de intermitenţe şi, totodată, ca simbol inevitabil al morţii, "poartă absolută şi definitivă a memoriei noastre" (30 iunie 1930). Efortul său pentru a descifra o epocă trecută dobîndeşte o valoare nouă în cazul autobiografiei, care presupune o reconstrucţie, "trecerea de la experienţa imediată la conştiinţa ei în amintire" (G.Gusdorf). Ideea de reconstrucţie intervine şi la Freud şi Sartre.

Nu găsim la Julien Green un episod avînd aceeaşi rezonanţă ca cel al "madlenei". Deşi nu face din numeroasele sale impresii de tip proustian substanţa unei ample opere ca *À la Recherche du temps perdu*, Green le va utiliza în construirea decorurilor şi personajelor din romanele sale: "... dacă aş pierde amintirea primilor mei ani, nu aş mai putea să scriu un rînd. Cîţi dintre noi nu se cred eliberaţi pentru totdeauna de spaimele, de bucuriile şi de speranţele vîrstei de zece ani, dar trăiesc pînă la moarte din acest capital secret! Copilul dictează şi bărbatul matur scrie"[64]. Aceste reminiscenţe apar într-un

Scanned with OKEN Scanner

cel descoperit de Marcel Raymond în paginile acestui jurnal. Observaţia poate aluneca uşor spre contemplaţie şi reverie, "produs mixt", în care "senzaţia interiorizată se dublează de o aură psihică", dînd naştere la fantasme şi trezind "amintirea şi dorinţa"[50].

Dacă natura din Sudul Statelor Unite îl atrage prin ecoul miraculos al amintirilor ancestrale sau prin sentimentul "ţinutului de dincolo", Julien Green rămîne, în special, poetul peisajelor pariziene. Cheiurile, podurile, cursul indolent al Senei, cartierele şi casele în care a locuit, totul este învăluit într-o atmosferă ireală. "Este Parisul vieţii mele aproape întregi, cel pe care îl numeam în visurile mele din tinereţe Parisul meu, cu nenumăratele lui secrete, cu eternele exigenţe ale trupului şi ale sufletului"[51] (30 ianuarie 1990).

Există între natură, visuri şi memorie o înţelegere completă. Pe de o parte, peisajele şi obiectele familiare au puterea incantatorie de a trezi brusc cele mai îndepărtate amintiri şi îl ajută pe scriitor să-şi exploreze primii ani ai copilăriei. Peisajul, "stare spirituală", copilăria şi micile evenimente ale vieţii intime constituiau şi principalele surse ale reveriei romantice. Imaginile onirice reflectă, după Marcel Raymond, "universul în care omul este inserat şi care a fost interiorizat progresiv de el din copilărie"[52]. Pe de altă parte, scriitorul Green explica admiraţia lui în faţa frumuseţii lumii vizibile tocmai prin mirajul acestei perioade a vieţii.

Raportul vis-amintire şi prezenţa unei memorii poetice, semnalate adesea de Gaston Bachelard (*La Poétique de l'espace, La Poétique de la rêverie*), sînt cu atît mai preţioase la Julien Green cu cît romancierul posedă facultăţi vizionare: "visul are o rădăcină pivotantă care coboară în marele inconştient simplu al vieţii primitive a copilului"[53]. La rîndul său, Pierre Moreau vorbeşte despre legătura dintre creaţia artistică, lumea mnemonică şi climatul oniric - forme ale aceleiaşi expresii a eului. "Eul amintirii şi eul imaginarului conspiră şi fac să izbucnească eul visului"[54]. Una din direcţiile autobiografiei, ca şi ale ansamblului creaţiei greeniene, este regăsirea, prin viziuni succesive, a reveriilor copilăriei, care sînt, prin excelenţă, reverii ale evaziunii.

Toate cărţile lui Julien Green, asemenea unui mare număr de romane contemporane, sînt dominate de acest mare mit, de definiţia baudelairiană pe care Georges Bataille a propus-o literaturii - de a fi "copilăria regăsită". Mulţi dintre artiştii epocii noastre, care au valorificat tema "copilăriei ca stare" (J.-B.Pontalis), pleacă de la celebra afirmaţie a poetului englez Wordsworth, "Copilul este tatăl

Scanned with OKEN Scanner

omului matur", citată atît de Gaston Bachelard, cît și de reprezentanții Noii critici franceze. Importanța acestei teme trebuie pusă în legătură cu climatul suprarealist și psihanalitic din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Julien Green are un cult pios pentru copilărie, de care se simte legat prin fibre ascunse și, mai ales, pentru prima fază a existenței, "zorile unei vieți", care scapă chinurilor trupului și angoasei morții. "Pentru mine sexualitatea este cea care a răvășit totul. Înainte de sexualitate exista un acord perfect între Dumnezeu și copil. Apoi și-a făcut apariția coșmarul"[55]. Această "rădăcină a ființei", cum o consideră G.Bachelard, este un moment de grație și prospețime, "verdele paradis" baudelairian, în care copilul este apărat de rău prin ziduri invizibile. "Prestigiul amintirii din copilărie se găsește deci în conștiința obscură a unei viziuni a universului miraculos și pierdut pentru totdeauna"[56].

Cufundarea constantă în profunzimile trecutului afectiv, întoarcerea spre sursele primitive ale ființei reprezintă o aventură spirituală, înrudită cu tentativa lui Rimbaud de a căuta eternitatea prin copilărie. Ea poate fi întîlnită atît în confesiunile Sfîntului Augustin sau ale lui J.-J.Rousseau, în jurnalele intime ale lui Kierkegaard, André Gide și Katherine Mansfield, cît și în confidențele mai recente ale scriitoarelor Françoise Mallet-Joris și Nathalie Sarraute.

Dublul caracter de notații cotidiene și de memorial impun o linie directoare, o anumită organizare jurnalului greenian, care trebuie să urmărească, în fond, doar regulile cronologiei, "juxtapunînd imagini instantanee" (G.Gusdorf). Avem senzația că în centrul interesului se află, ca și în autobiografie, copilul și că în jurul lui se ordonează, în cercuri concentrice, diversele vîrste ale autorului. Nu întîmplător am ales cercul - figură arhetipală a intimității la Gaston Bachelard, Gilbert Durand și Georges Poulet - ca imagine ce asigură jurnalului o structură, în ciuda aparenței de discontinuitate a acestei specii a literaturii subiective. Cercul, simbol al perfecțiunii în toate civilizațiile, este considerat de G.Poulet drept forma cea mai desăvîrșită și mai durabilă, cea care permite plenitudinea ființei. În virtutea acestor calități, ea a fost aleasă de romantici ca o expresie a egotismului și a afirmării eului, "a unui suflet expansiv în mod natural". "Romanticul este o ființă care se descoperă centru"[57].

Julien Green este convins, ca mai mulți romantici germani (Jean Paul, Karl Philip Moritz) sau ca părintele său spiritual, Charles

Scanned with OKEN Scanner

sau cele din zori, în care inteligența se trezește treptat, dar lumea continuă să fie percepută ca "ceva ireal, ascuns în dosul aparențelor".

Etapa preferată este cea care se situează între starea de veghe și somn, visul treaz, no man's land între real și imaginar. Aici pot fi plasate și fenomenele de halucinație sau de joc mental, despre care am vorbit, acea capacitate a scriitorului sau a pictorului de a vedea "prin ochii minții" scene întregi. Continua alunecare de la un strat la altul a structurilor profunde ale personalității, osmoza între diverse evenimente onirice asigură dinamismul acestui univers.

Cercetările lui Julien Green asupra onirismului și asupra realităților crepusculare formează sursa teoriei romancierului vizionar, care este poate aspectul cel mai original al poeticii sale. Opera de ficțiune este, de altfel, strîns legată de acest spațiu privilegiat. Textele greeniene nu sînt decît vise și coșmaruri ale copilului povestite de romancier sau de dramaturg. "Sînt convins că întreaga literatură provine din vis; ea este, într-un anumit sens, prelungirea lui și numeroase cărți mari au ajuns la noi direct din ținuturile obscure în care omul nu se regăsește decît cu ochii închiși (...). Viața furnizează teme, dar romanele se elaborează în timpul somnului"[46].

Prin intermediul acestor două căi - descriere onirică și creație artistică - scriitorul se eliberează de obsesii. Gaston Bachelard a reliefat, în *La Poétique de la rêverie*, caracterul constructiv al reveriei, care nu reprezintă un vid al spiritului. "Visul este poate apropiat de literatură, cel puțin de enigmele, prestigiile și iluziile ei"[47], notează și Maurice Blanchot.

Așa cum s-a afirmat adesea (Albert Béguin, P.-H.Simon, G.Picon), Julien Green este, mai ales, un geniu nocturn, care a făcut din noapte o experiență esențială, "Noaptea este puțin patria mea" (18 ianuarie 1945). Titlul *Au seuil de la nuit*, pe care scriitorul voia să-l dea unuia din volumele sale, poate fi atribuit, potrivit unei interpretări recente a lui Georges Poulet (cf. *La Pensée indéterminée* t.III, 1990), întregii creații greeniene, în care "pragul" constituie o limită între două lumi, o trecere magică spre un alt timp și un alt spațiu.

Contemplarea cerului înstelat este - ca la Pascal și Claudel - spectacolul care revine fără încetare în paginile scrierilor subiective și care i-a provocat, încă din copilărie, sentimentul sacrului. Această contemplare exprimă, rînd pe rînd, fascinația, vertijul, angoasa, liniștea interioară, senzația de solitudine sau de neant al lumii.

Scanned with OKEN Scanner

Simbol al ordinii, sau, dimpotrivă, abis - "prăpastie neagră şi albastră" - firmamentul cerului, cu "grămezile lui de pulbere înstelată", îl smulge pe om din banalele probleme cotidiene şi îl aruncă în infinit. Pentru Sfîntul Ioan al Crucii (*La Montée du Carmel*), unul din maeştrii lui Green, noaptea obscură sau noaptea spirituală poate deveni luminoasă atunci cînd sufletul "îşi uneşte voinţa cu cea a Domnului". Cultul invizibilului în noapte, pe care îl propagă Domnul Edme (personaj din romanul *Minuit*) este însă puternic influenţat şi de misticii budişti. Scriitorul este urmărit, ca de o obsesie, de imaginea răzbunătoare a lui Varuna, zeul vedic al lunii şi al oceanului, care dă titlul unuia dintre romanele greeniene.

"Energie atractivă", cerul înstelat distruge totul în jurul lui dar dă totuşi scriitorului o bucurie deplină pe care peisajul diurn - ca univers al aparenţelor - reuşeşte mai rar să o procure.

Julien Green preferă natura de o melancolie particulară, natura "încărcată cu gîndire umană", care vorbeşte un limbaj secret. Există în descrierile din jurnal sau din autobiografie o armonie de culori care trădează vocaţia sa abandonată de pictor, corespondenţe subtile între sunete, lumini şi emoţiile ascunse ale sufletului. Decorurile romanelor în care se proiectează angoasa au, în general, un aspect terifiant: "... peisajul bîntuit este un reflex al peisajului interior al autorului, al obsesiilor sale permanente şi al temelor specifice"[48]. Cele din scrierile subiective traduc, de cele mai multe ori, dragostea de viaţă. "Întreaga mea fiinţă se simţea zdrobită sub greutatea unei forţe necunoscute. Mi se părea că nu mai sînt eu, ci tot ceea ce vedeam"[49]. Reprezentări ale seducţiei infinite ale lumii, aceste peisaje sînt, într-un limbaj bachelardian, spaţii fericite sau spaţii de intimitate, care permit solitudinea sau "o reverie de repaos".

În numeroasele călătorii în Italia, Germania sau în ţările nordice, în popasurile mai îndelungate din America, scriitorul este mai puţin interesat de oameni, de obiceiuri sau de realităţi sociale. Aceste cărţi autobiografice nu compun un memorial al călătoriilor sau al relaţiilor umane stabilite, ci, mai curînd, un repertoriu al impresiilor de peisagist. Julien Green îşi aminteşte cu nostalgie unele momente din copilărie în care construia în imaginaţie "o geografie a ţinuturilor îndepărtate". Omul matur, care relatează călătoriile reale, se lasă pradă aceloraşi reverii.

Însăşi expresia "nature état d'âme" a fost lansată de autorul unuia din cele mai cunoscute jurnale intime ale secolului romantic, elveţianul Amiel. Găsim la Julien Green un fenomen asemănător cu

Scanned with OKEN Scanner

mod inconştient în întreaga operă care este alcătuită "din materialele provenite din copilărie şi asamblate, prin puterea imaginaţiei, potrivit solicitărilor proprii şi viselor Materiei"[65].

Există, în cărţile greeniene, mai multe feluri de amintiri: personale, moştenite şi imemoriale. Cu ajutorul celor dintîi, mai numeroase şi de un relief pregnant, autorul autobiografiei efectuează o mişcare spre interior, pleacă în căutarea unui trecut îndepărtat pentru "a însufleţi din nou numeroasele personaje ce formează eul". Această funcţie liberatoare a memoriei se alătură, potrivit opiniei lui G.Gusdorf, funcţiei de cunoaştere.

Amintirile strămoşilor - ascendenţi materni sau paterni - apar din cînd în cînd sub forma urmelor unui vechi fond puritan sau a unor imagini din războiul de Secesiune, "sursă inepuizabilă de melancolie la care se adapă copilăria mea" (3 iulie 1951). Înscrise în memorie prin lecturi literare sau prin relatările mamei, punct de plecare pentru o întreagă lume imaginară, ele vor fi declanşate de vizitele făcute rudelor din Virginia, de consultarea documentelor de epocă şi de contactul cu vechile clădiri în stil colonial, bîntuite parcă de o prezenţă obscură. "Chiar şi anii dificili ai războiului de Secesiune şi ai perioadei înspăimîntătoare de după război reveneau într-un halou magic al trecutului care nu vrea să moară"[66]. Întreaga sa creaţie va fi populată de aceste viziuni ancestrale. "Pentru prima oară, Elizabeth intui sufletul Sudului, ce se împotrivea oricărei încercări de a fi definit, pentru totdeauna de neînţeles lumii din afară. Încercă o emoţie stranie, la fel de bruscă precum un elan de iubire, dar nedeslușită"[67].

Chiar dacă nu putem vorbi la Julien Green de existenţa unor adevărate cronici ale rădăcinilor familiale, numite în critica franceză "récits de naissance", - în genul celor practicate de Marguerite Yourcenar şi Claude Roy -, întîlnim în scrierile subiective greeniene unele din trăsăturile acestui tip de naraţiune autobiografică: analiza genezei personalităţii şi "dubla construcţie mitologică a destinului", pe de o parte, "prospectivă şi colectivă", iar, pe de altă parte, "retrospectivă şi individuală"[68].

În sfîrşit, memoria umanităţii, "la izvoarele căreia mergem fără încetare" - concepţie influenţată de teoria subconştientului colectiv a lui Jung -, este o altă faţetă a "ţinutului de dincolo" sau a acelei "nostalgii a originilor" pe care o invocă Mircea Eliade. Ea ţese trama romanului *Varouna*, construit în jurul temei metempsihozei şi explică situaţiile de "déjà vu" sau "déjà vécu", semnele misterioase

Scanned with OKEN Scanner

răspîndite în paginile autobiografice. Acestea pot fi anumite idei sau emoţii implantate în inconştient, extrase dintr-o "moştenire îndepărtată comună tuturor raselor umane".

Există la Julien Green numeroase reflecţii asupra mecanismului şi asupra dialecticii memoriei involuntare, înrudite cu principiile proustiene ale amintirii afective şi ale asociaţiilor mnemonice libere. Senzaţii variate apar ca nişte iluminări în profunzimile obscure ale eului. Ele izbucnesc fără un plan stabilit, interzic unor momente unice să "alunece spre o inconştienţă definitivă", aducînd la suprafaţă nenumărate imagini de o precizie stranie. "Uneori amintiri de altădată îmi revin, gînduri care mă răscolesc, aşa cum o uriaşă flacără lacomă ar pustii o pajişte"[69].

Graţie acestor obsesii definitive, J.Green poate să retrăiască momentele fundamentale ale vieţii şi să le fixeze prin scris. Sînt reunite aici alte două funcţii ale amintirii - cea metafizică şi cea expresivă.

Experienţe estetice variate: cărţi, tablouri, reprezentaţii teatrale, piese muzicale pot fi integrate în aceeaşi aventură magică a timpului regăsit. Ele au o acţiune asupra memoriei şi sînt, în acelaşi timp, adăposturi contra vicisitudinilor vieţii. "Cărţile, ultima resursă a exilului".

Nu trebuie să căutăm în jurnalul greenian adevărate pagini de critică literară ca în textele intimiste ale lui André Gide şi Charles du Bos, pentru care notaţiile cotidiene constituie schiţe ale viitoarelor *Pretexte* sau *Aproximări*. Scrierile personale ale lui J.Green aduc informaţii notabile asupra bogăţiei şi varietăţii lecturilor sale clasice şi moderne, asupra gusturilor artistice şi etapelor formării sale filozofice. Ceea ce trebuie să reţinem din această apropiere subiectivă de literatură, care face dovada unei mari capacităţi de simpatie estetică, de retrăire a aventurii mentale a scriitorilor, sînt cîteva direcţii care pot explica orientările propriei sale opere.

Pe planul literaturilor străine, menţionăm admiraţia - de tradiţie gidiană - pentru autorii clasici ruşi: Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi, Puşkin (pe care l-a adaptat pentru cinema), ca şi înclinaţia, explicabilă, pentru scriitorii anglo-americani, dar şi pentru cei germani, care-l atrag prin existenţa tragică sau prin aspectul halucinatoriu şi profetic: Blake, Hölderlin, Novalis[70]. Piesele lui Shakespeare şi Biblia - studiată în ebraică - îi permit comentarii mai ample.

Scanned with OKEN Scanner

Cultul triadei poetice franceze din secolul al XIX-lea (Nerval ezotericul, "uriașul" Baudelaire și Rimbaud, "cel salvat dintr-un mare naufragiu") este motivat printr-o întîlnire esențială pe planul concepției estetice: vizionarismul.

Numele cîtorva mari spirite creștine, tulburătoare prin simțul misterului și prin puritatea mărturiilor religioase, revin frecvent în paginile jurnalului: Sfîntul Augustin - care-l interesează prin modernitatea concepției despre viață; Léon Bloy, admirat, din copilărie, pentru intransigența morală; Charles Péguy, preocupare permanentă a traducătorului și a criticului Green[71]. Principalul intercesor în dialogul cu Divinitatea este însă Pascal, care "a avut asupra mea o atît de mare influență încît nici nu mi-aș putea imagina ce aș fi fost dacă nu l-aș fi citit"[72]. Scenariul cinematografic *Iñigo* (scene din viața Sfîntului Ignațiu de Loyola) - film pe care trebuia să-l realizeze Robert Bresson în 1972 - și monografia *Frère François* (viața lui Francisc de Assisi), publicată în două ediții, în 1983 și 1991, se înscriu în aceeași sferă de preocupări.

Foarte exigent în materie de artă literară, Julien Green propune cititorilor, ca punct de plecare al impresiilor de lectură, stilul înaintea autorului și maniera de a reda viziunea interioară înaintea ideilor. Aceste opere rămîn, în majoritatea cazurilor, subiecte de meditație; ele îl incită la tăcere și visare sau îi oferă, dimpotrivă, ocazia să vorbească despre sine, despre conflictele interioare și despre credință. "Mai mult am visat asupra cărților decît le-am citit" (3 august 1940). Green se apropie aici de teoria lecturii-reverie a lui Gaston Bachelard și a lui Georges Poulet.

Ceea ce surprinde în considerațiile asupra picturii este admirabila precizie a observațiilor, cunoașterea foarte exactă a tehnicii picturale, fie că este vorba de primitivii italieni, de Delacroix sau de impresioniști. Julien Green nu stabilește o diferență foarte netă între limbajul pictorului și cel al scriitorului. Între cele două arte, cărora li s-a consacrat succesiv, nu există decît "un fenomen de transfer", vizibil în anumite aspecte ale esteticii sale și în numeroase particularități ale scriiturii. El continuă studierea picturii, vizitînd aproape zilnic muzeul Louvre și expozițiile, excelent mijloc, pentru romancier, de a-și exersa ochiul altfel decît prin "spectacolele interioare". Credinciosul caută în tablouri o formă de manifestare a sacrului, în timp ce romancierul vizionar este atras de artiștii care-i dau sentimentul infinitului. Martoră a frumuseții lumii, pictura este și "unul din marile refugii împotriva acestui secol".

Scanned with OKEN Scanner

Dintre toate artele, muzica este cea care suprimă timpul, "îl consolează pe scriitor de aproape toate tristeţile" (27 decembrie 1984) şi constituie un semn al prezenţei "ţinutului de dincolo". Există poate la Green mai mult decît o natură, "stare a sufletului", proprie romanticilor, o muzică "stare spirituală". Haendel şi Bach, Beethoven şi cîntecele mistice, Wagner şi Débussy sînt experienţe mereu reînnoite, cu un rol proustian. Primele emoţii artistice şi religioase ale copilului se datorează acestei "realităţi secunde".

Mai mult decît culorile, sunetele au pentru Julien Green forţa de a reînvia amintirile personale, făcîndu-le să "urce la suprafaţa memoriei" sau păstrînd intactă puritatea primilor ani. Ele transmit, prin generaţii, trecutul îndepărtat al strămoşilor sau cel imemorial al umanităţii. Putem să regăsim în notaţiile autobiografice greeniene ceea ce critica psihanalitică a numit teoria mnemonică a sentimentului estetic, în acord cu amintirile inconştiente ale copilăriei. Asemenea picturii, muzica este, în sfîrşit, unul din acele domenii de care arta sa este profund legată: "... cred că nu aş putea scrie dacă n-aş putea să mai ascult niciodată muzică. M-am lovit întotdeauna de cuvinte ca de un zid. Numai muzica exprimă ceea ce vreau să spun"[73].

Creaţia literară îi permite să reziste intruziunii, în viaţa sa, a unor evenimente tragice din istoria contemporană şi să dobîndească un anume echilibru interior. Arta are, pentru Green, un puternic rol catharctic, o valoare de exerciţiu spiritual, idee care poate fi întîlnită şi în scrierile subiective ale lui Kafka şi Leiris. Instrument al evaziunii sau contrapunct al suferinţelor provocate de singurătate, actul de a scrie îl ajută pe romancier să găsească în străfundul imaginarului "problemele sale amplificate pînă la proporţii terifiante" (2 februarie 1949). Răspuns dat angoasei, opera îl sustrage pe artist din cotidian, îi oferă posibilitatea să supravieţuiască, ea aspiră, potrivit opiniei lui Bernard Pingaud, "la o revigorare morală"[74].

Note:

[1] Întîlnim şi la alţi scriitori contemporani titluri apropiate. Georges Bataille şi-a intitulat opera de confesiune din 1943 *L'expérience intérieure* (vol.I din *Somme athéologique*). Claude Mauriac a scris, între 1957 şi 1961, un ciclu de romane autobiografice, *Le dialogue intérieur*. În ciuda publicării a numeroase texte subiective, Sartre a negat, cel puţin în scrierile din

Scanned with OKEN Scanner

tinereţe, ideea acestei obsesii de sine. "Nu vreau să fiu bîntuit de mine însumi" (*Les Carnets de la drôle de guerre*, décembre 1939, N.R.F., Gallimard, Paris, 1983, apud Serge Doubrovsky, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, P.U.F., Paris, 1988, p.80).

[2] Julien Green, *Journal*, 7 janvier 1942, *Oeuvres complètes*, t.VI, Plon, Paris, 1954-1960, p.125.

[3] Daniel Moutote, *Égotisme français moderne*, S.E.D.E.S, Paris, 1980, p.50, 30, 69.

[4] Pierre-Henri Simon, *Parier pour l'homme*, Ed.du Seuil, Paris, 1973, p.11.

[5] Serge Doubrovsky, *op.cit.*, p.67.

[6] Bernard Pingaud, *Un miroir extraordinaire*, in *Les anneaux du manège. Ecriture et littérature*, coll. "Essais", Folio, Paris, 1992, p.36.

[7] Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t.I, N.R.F., Gallimard, Paris, 1956, p.556.

[8] Gabriel Marcel, *La dignité humaine et ses assises existentielles*, Aubier, Paris, 1964, p.31.

[9] Julien Green, *Journal*, 28 mars, 1952, *Oeuvres complètes*, t.VIII, *ed.cit.*, p.345.

[10] Vladimir Jankélévitch, *La mauvaise conscience*, Aubier-Montaigne, Paris, 1966, p.9.

[11] Louis Lavelle, *Observations sur le mal et sur la souffrance*, apud V. Jankélévitch, *op.cit.*, p.39.

[12] Vladimir Jankélévitch, *Le sérieux de l'intention*, Flammarion, Paris, 1983, p.175, 174.

[13] Julien Green, *Le Revenant, Journal*, t.V, 16 janvier 1949, Plon, Paris, 1970, p.199.

[14] Roger Garaudy, *Biographie du XXe siècle. Le Testament philosophique de Roger Garaudy*, Ed.Tougui, Paris, 1985, p.71.

[15] Albert Béguin, *Dieu dans la littérature actuelle*, Port de Saint-Jean d'Acre, Paris, 1955, p.3.

[16] Georges Poulet, *Entre Moi et Moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, José Corti, Paris, 1977, p.10.

[17] Emmanuel Mounier, *Malraux-Camus-Sartre-Bernanos. L'Espoir des désespérés*, Ed.du Seuil, Paris, 1970, p.123. Acesta este şi sensul noţiunii de "experienţă interioară", în viziunea lui Georges Bataille (*op.cit.*): "o călătorie la capătul limitelor posibile ale omului". Este experienţa gînditorului care - datorită angoasei

Scanned with OKEN Scanner

spirituale și creației artistice - pune totul în discuție, pentru a rezolva enigma existenței.

[18] François Mauriac, *La victoire sur l'angoisse*, in *L'angoisse du temps présent et les devoirs de l'esprit*, Ed. de la Baconnière, Neuchâtel, 1953, p.129.

[19] Gabriel Marcel, *Journal métaphysique*, 20 février 1914, N.R.F., Gallimard, Paris, 1935, p.86.

[20] Etienne Borne, *Le problème du mal*, P.U.F., Paris, 1958, p.6-7.

[21] Julien Green, *Vers l'invisible, Journal*, t.VIII, 11 septembre 1962, Plon, Paris, 1967, p.342.

[22] Denis de Rougemont, *Partea diavolului*, Fundația Anastasia, 1994, p.37.

[23] Julien Green, *Partir avant le jour*, Grasset, Paris, 1963, p.49-50.

[24] J.-P.Weber, *Stendhal. Les structures thématiques de l'oeuvre et du destin*. Avant propos, S.E.D.E.S., Paris, 1969, p.23.

[25] Michel Guiomar, *Inconscient et imaginaire dans Le Grand Meaulnes*, José Corti, Paris, 1964, p.22.

[26] Julien Green, *Partir avant le jour, ed.cit*, p.90.

[27] *Idem, Notice sur Le Visionnaire, Oeuvres complètes*, t.II, "Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard, 1973, p.1388.

[28] *Idem, Partir avant le jour, ed.cit.*, p.132.

[29] Marcel Eck, *L'Homme et l'angoisse*, Fayard, Paris, 1964, p.157.

[30] J.-P.Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Nagel, Paris, 1946, p.36.

[31] Julien Green, *Journal*, 21 mai 1945, *Oeuvres complètes*, t.III, Plon, Paris, 1954-1960, p.69.

[32] Denis de Rougemont, *op.cit*, p.122.

[33] Julien Green, *Journal*, 16 février 1941, *Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.45.

[34] Franz Kafka, apud Georges Bataille, *La littérature et le mal*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1972, p.198.

[35] Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Aubier, Paris, 1952, p.89.

[36] Julien Green, *Partir avant le jour, ed.cit.*, p.211.

[37] Este semnificația primului titlu ales pentru amintirile scrise în engleză, *Before the Evil Day* (*Înainte de ziua nefastă*), devenit, mai târziu, *Memories of Happy Days* (*Amintiri din zile fericite*). Se

Scanned with OKEN Scanner

pot descoperi înrudiri evidente între itinerarele spirituale ale lui Julien Green si Gabriel Marcel. Lor li se adaugă și această obsesie a morții mamei, "zguduire durabilă", care va declansa în paginile *Jurnalului metafizic* aceeași "interogație anxioasă".

[38] Julien Green, *Journal*, t.I, 24 décembre 1933, Plon, Paris, 1970, p.353.

[39] Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Ed.du Seuil, Paris, 1975, p.45.

[40] Julien Green, *Le Revenant, Journal*, t.V, sans date, Plon, 1958, p.198.

[41] *Idem, Partir avant le jour, ed.cit.*, p.150.

[42] Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Ed. du Seuil, Paris, 1987. Cealaltă categorie, specifică mai ales literaturii clasice, este compusă din titlurile numite de G.Genette "rematice" ("rhématiques"). Ele pot fi formale sau generice, îndeplinind, ca și prima categorie, o funcție descriptivă, dar cu efecte conotative diferite. Înaintea lui Gérard Genette, sociocritica și semiotica (Claude Duchet, Charles Grivel, Leo H.Hoeck) au evidențiat raportul analogic sau relația semantică dintre titlu și text. Titlul este o articulație importantă a textului, alături de alți indici de referință ai narațiunii. Pentru Charles Grivel (*Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, The Hague-Paris, 1973), el este "un semnal semic complex", ce compune "o probabilitate unitară de sens". S-a vorbit despre existența unei "titrologie romanesque" sau a unui "appareil titulaire", cu legi proprii de funcționare. În afara funcției apelative (rolul de identificare a operei) și a celei referențiale sau descriptive - deja amintite - titlul poate avea și o a treia funcție. El constituie o strategie de apropiere a autorului de text, un comentariu implicit, care permite o mai bună receptare a cărții.

[43] Julien Green, *Préface inédite à Minuit, Oeuvres complètes*, t.II, "Bibliothèque de la Pléiade", *ed.cit.*, p.1430.

[44] Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1938, p.215.

[45] *Idem, Flacăra unei lumînări*, Fundația Anastasia, 1994, p.5, 7.

[46] Julien Green, *Préface inédite à Minuit, op.cit.*, p.1431.

[47] Maurice Blanchot, *Rêver, écrire*, "N.R.F.", juin 1961, p.1089.

[48] Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, José Corti, 1967, p.24.

Scanned with OKEN Scanner

[49] Julien Green, *Partir avant le jour, ed.cit.*, p.12.

[50] Marcel Raymond, *Romantisme et rêverie*, José Corti, Paris, 1978, p.841.

[51] Julien Green, *L'Expatrié, Journal*, t XIV, 30 janvier 1990, Ed. du Seuil, Paris, 1990, p.551.

[52] Marcel Raymond, *op.cit.*, p.10.

[53] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1942, p.158.

[54] Pierre Moreau, *Le Moi et le sentiment de l'existence dans la littérature contemporaine*, "Archives des lettres modernes", n°147, 1973, p.43.

[55] Julien Green, Interviu cu Stanislas Fumet, "Arts", 27 mars 1963, p.5.

[56] Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, P.U.F., Paris, 1951, p.4.

[57] Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, Paris, 1961, p.136.

[58] Cf. Charles Péguy, *Pensées* (1942) și *Par ce demi-clair matin* (1952). François Mauriac (*Le Jeune Homme*) vorbește despre "secretul persoanei umane în formare". În *Si le grain ne meurt*, André Gide își reamintește copilăria sa posacă și solitară "care m-a făcut ceea ce sînt". Cf. și Georges Gusdorf (*op.cit.*, p.411): "Există în fiecare om anumite fidelități fundamentale față de copilul care a fost, o memorie interioară și implicită care elucidează comportările sale și contribuie la afirmarea lui în univers".

[59] Paul Thibaud, *Image première*, in *Comment vivre avec l'image*, P.U.F., Paris, 1989, p.48, 23.

[60] J.-P. Sartre, *L'Etre et le Néant*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1966, p.106.

[61] Georges Gusdorf, *op.cit.*, p.842.

[62] *Ibidem*, p.47.

[63] Julien Green, *On Keeping a Diary* (*Tenir un journal*), in *Le Langage et son double*, Ed. du Seuil, Paris, 1987, p.109.

[64] *Idem, Journal*, sans date, 1934, *Oeuvres complètes*, t.I, Plon, *ed.cit.*, p.224.

[65] Michel Guiomar, *L'incendie de Mont-Cinère*, "Revue d'esthétique", n°1, 1967, p.80.

[66] Julien Green, *Terre lointaine*, Grasset, Paris, 1966, p.219.

[67] *Idem, Tărîmuri îndepărtate*, t.I, Ed.Univers, București, 1990, p.249.

Scanned with OKEN Scanner

[68] Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Ed. du Seuil, Paris, 1986, p.315.

[69] Julien Green, *Journal*, 24 janvier 1944, *Oeuvres complètes*, t.VI, Plon, *op.cit.*, p.251.

[70] Julien Green a publicat, în tinerețe, scurte articole despre Byron și Joyce, studii biografice despre Nathaniel Hawthorne (*Un puritain homme de lettres*) și despre S.Johnson, W.Blake, Ch.Lamb, Charlote Brontë (reunite în volumul *Suite anglaise*).

[71] Julien Green a tradus în limba engleză - în colaborare cu sora lui, Anne Green - patru opere ale lui Charles Péguy, traduceri apărute la Editura Pantheon Books din New York, în 1943: *The Mystery of the Charity of Joan of Arc, God Speaks, Basic Verities, Men and Saints*. Pentru a completa această imagine a activității de traducător a lui Julien Green, notăm și publicarea recentă, în limba franceză, a unei cărți a Lordului Dunsany, *Merveilles et démons*, Ed. du Seuil, Paris, 1991.

[72] Julien Green, *Journal*, 1er octobre 1949, *Oeuvres complètes*, t.VIII, Plon, *ed.cit.*, p.201.

[73] *Ibidem*, 24 mars 1950, p.238.

[74] Bernard Pingaud, *L'écriture et la cure*, in *Les anneaux du manège. Ecriture et littérature, ed.cit.*, p.106.

Scanned with OKEN Scanner

III. CONCEPȚIA ASUPRA OPEREI DE ARTĂ

Julien Green nu alege decît rar calea eseului critic sau a jurnalismului literar pentru a-și exprima concepția asupra operei de artă. Dacă în volumele autobiografice - și, cu deosebire, în *Jeunesse* - sînt surprinse primele semne ale vocației de scriitor, primele contacte decisive cu mediile artistice pariziene, meditațiile asupra psihologiei creației literare se concentrează în notațiile cotidiene.

Așa cum am arătat, practica egotistă are și o dimensiune critică. Alături de alte scrieri subiective, jurnalul poate asigura creației ficționale "o soartă conformă cu scopul autorului", "justețea punctului de vedere auctorial"[1]. Green a scris doar cîteva prefețe succinte, unele rămase inedite pînă la apariția *Operelor complete* în "Bibliothèque de la Pléiade". Jurnalul poate îndeplini însă aceleași funcții pe care Gérard Genette le atribuie acestui important element paratextual. El favorizează lectura operelor de imaginație, conține comentarii pertinente dedicate genezei și elaborării lor, alcătuind, în același timp, o "strategie de apărare", cu o "funcție corectivă" (răspunsuri la reacțiile primilor cititori și critici), specifică prefeței sau postfeței ulterioare. Am discutat, în *Introducere*, poziția lui Julien Green în probleme ca: scriitorul bilingv, romancierul creștin, omul de litere solitar. Mai multe interviuri - devenite uneori adevărate "fragmente autobiografice" (26 octombrie 1973) -, pamfletul *Liberté* (1974) și volumul *L'Homme et son ombre* (1991), cuprinzînd reflecții asupra romanului și portrete de scriitori, reiau principiile exprimate în *Journal*.

Latura autoreflexivă a discursului literar greenian apare însă și în creația romanescă, prin intermediul personajelor: Manuel (*Le Visionnaire*), Ralph (*Ralph et la quatrième dimension*), autor al unor istorii terifiante pentru copii și romanciera Jeanne din *Varouna*, care ține un jurnal în care notează procesul realizării operelor sale. La un moment dat, acesta devine mai important decît propriul ei text de ficțiune. Julien Green reia aici experiența "romanului în roman" și tehnica "punerii în abis" din *Les Faux-Monnayeurs* de Gide sau din *Punct-Contrapunct* de Huxley - dispozitiv intratextual foarte productiv și în Noul roman francez.

Estetica greeniană este centrată pe ideea facultății vizionare a romancierului. Acesta descrie mișcările ce se derulează pe ecranul său interior, degajînd fantasticul de cotidian. Discursul fantastic

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă o explozie a imaginarului, o tentativă "de a valoriza poetic un dat fantasmatic" și "de a-l insera într-o structură narativă"[2]. Mai mulți critici au vorbit despre un "realism magic" al operei greeniene. Ea ar putea fi situată într-o lungă serie care începe cu Poe și care a fost numită de esteticianul belgian Franz Hellens "pleiada fantasticilor reali", scriitori fascinați de imagine, care pleacă de la vis, de la poezie și mister, pentru a ajunge la soluția realistă.

Julien Green face parte din familia romancierilor ce creează cu ajutorul viziunii. "A imagina - mărturisește scriitorul - înseamnă pentru mine a vedea imagini și acestea sînt de o claritate uneori halucinantă" (6 decembrie 1946). Ele se remarcă, în scrierile greeniene, printr-o precizie extremă, prin detalii minuțioase, prin culori vii. "Noaptea, dar și ziua, cînd închid ochii, văd personaje și obiecte, ca și cum ar fi acolo în plină lumină" (18 ianuarie 1975).

Această facultate de "a vedea" și de "a auzi" îl dispensează pe autor să mai recurgă la explicații psihologice sau sociale. Există, în concepția lui Julien Green, două feluri de realități: "un adevăr de roman", care urmărește cu orice preț verosimilul - o realitate convențională, exterioară, superficială, proprie naturalismului - și un "adevăr interior", o realitate care ține de viziune, profundă, subiectivă, sintetică, intuitivă, cea care părăsește suprafața lucrurilor și conduce la făurirea unei lumi spirituale.

Opera autentică este, după Green, rezultatul unei fuziuni: amintiri, spaime ale copilăriei, vise nocturne, transpuneri ale unor "spectacole interioare", dictări ale unui eu misterios, fuziune urmată de o restaurare a datelor realității, de o restructurare a faptelor după criterii afective. Orice artist trebuie să fie înzestrat cu o naivitate de copil, cu posibilitatea de a se mira[3]. Romancierul vizionar, asemenea poetului "voyant" rimbaldian, posedă însă o "a doua privire" care-i permite să pătrundă în regiunile secrete pentru a descoperi ceea ce se ascunde în spatele aparențelor.

În prefața la *Si j'etais vous...*, romancierul este comparat de Green cu un mistic sau cu un poet. Concepția lui asupra romanului - în esență, o artă a misterului, capabilă să sugereze "realitatea inexprimabilului" - poate fi raportată la diverse experiențe poetice: Blake și Poe, Nerval, Baudelaire sau suprarealiștii, dar, cu deosebire, la teoria lui Gaston Bachelard asupra creației artistice[4]. Acest critic a încercat o reabilitare a imaginii literare, privită ca un dinamism organizator al celor patru elemente primordiale ale universului.

Scanned with OKEN Scanner

Mecanismul și etapele elaborării textului la Julien Green se explică prin această influență. Punctul de plecare este plasat sub semnul unei senzații vizuale sau auditive, al unei reminiscențe a memoriei ancestrale, al unei imagini la care scriitorul trebuie să se refere fără încetare. "Pentru a putea începe o carte, mi-ar trebui un obiect pe care să-l privesc, o imagine pe care s-o pot așeza în fața mea" (1939, fără dată). Aceasta se va impune cu forță în momentul redactării operei. "Izbucnirea bruscă a fiecărei imagini implică unirea dintre imaginar și dorința inconștientă"[5]. În limbaj bachelardian, este vorba despre o imagine "nourricière", care hrănește cu seva ei o multitudine de alte imagini și asigură coerența ansamblului. "Nu există decît un singur început posibil printre alte douăzeci sau o sută" (18 octombrie 1929).

Dintre amintirile tematice revenite din profunzimile memoriei și care stau la baza textelor de ficțiune greeniene putem menționa: o operă muzicală, *Pasărea de foc* de Stravinsky (în *Les Clefs de la mort*), un tablou de Utrillo (în *Adrienne Mesurat*), figura unui necunoscut (în *L'Ombre*), o triplă viziune: un restaurant, o grămadă de cărbuni, o scară ce coboară spre un beci (în *Le Voyageur sur la terre*, *Mont-Cinère, Léviathan, Sud*).

Toți teoreticienii imaginarului au pus în valoare statutul ontologic al imaginii ca textură psihică. Ea este puternic legată de psihologia profunzimilor și de metafizica scriitorului[6]. Prezența unor motive recurente în romanele și în piesele de teatru ale lui J.Green se explică nu numai prin această estetică a imaginii, dar și prin angoasa personajelor determinată de contactul cu obiectele familiare.

Descrierile locuințelor pariziene sau americane - asociate cu sentimentul de frică sau cu cel de fericire - sînt numeroase în paginile autobiografiei. "Casa onirică", unde este adăpostit un număr mare de amintiri, asamblate grație forței imaginarului, ocupă un loc important în *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard. Ea reprezintă o "imagine antropocosmică", o "ființă concentrată"[7].

Aceste obiecte sau locuri privilegiate care domină mult timp spiritul scriitorului constituie imaginea-sursă a textului. După preliminarii laborioase, într-un moment magic, această imagine țîșnește, printr-un declic, într-un fel de revelație. "O forță obscură pune stăpînire pe carte" (28 august 1975). Totul se desfășoară ca într-un film, în fața ochilor uimiți ai autorului. Romancierul scrie într-un soi de transă, după un prim elan; el simte un avînt irezistibil, un "impuls misterios" care vine din interior și care declanșează cursul

Scanned with OKEN Scanner

altor imagini ce înconjoară imaginea primordială. "Totul se organizează în jurul ei"[8].

Imaginile primilor ani ai copilăriei definesc raportul pe care scriitorul îl va întreține cu actul de a vedea. Matrice a realului, ele sînt ferite de "sedimentări posterioare, cunoașteri critice și acumulări de pitoresc"[9] pe care le oferă imaginile obsedante ale anilor maturității.

Jurnalul greenian conține numeroase considerații asupra esenței creatoare și dinamicii imaginilor, asupra tehnicii lor de asociere, ceea ce constituie, în teoria lui Gaston Bachelard, "psihologia reveriei literare". Sintaxa bachelardiană a imaginilor, care studiază legile lor de funcționare, este axată pe intervenția unei imagini dominante care se substituie realului și care are un rol structurant. "Dacă imaginea inițială este bine aleasă, ea se prezintă ca un impuls pentru un vis poetic bine definit"[10].

Romancierul nu încearcă să-și descifreze viziunile, el le transpune direct. Activitatea sa constă doar în perceperea și fixarea imaginilor, rațiunea fiind ignorată și limitele ei depășite de calitățile de vizionar ale artistului. În aceste condiții, absența planului este inevitabilă. "Fără plan, planurile ucid cărțile" (7 martie 1933).

Julien Green nu surprinde întotdeauna sensul scenelor și nu descoperă decît încetul cu încetul mobilul crimelor, atitudinea religioasă sau comportamentul erotic al eroilor săi. Asemenea lui Gide, în *Les Faux-Monnayeurs,* el este condus de aceste creaturi independente care acționează potrivit adevărului lor intrinsec, devenit adevărul cărții. "Nu romancierul ar trebui să fie autorul intrigii, ci personajele cărora creierul lui le-a dat naștere (...). Personajele cu adevărat vii îl ascultă cîtva timp pe autor, apoi se revoltă, distrug intriga și nimic mai minunat nu i se poate întîmpla romancierului"[11].

J.Green este impresionat de relațiile misterioase care-l leagă de eroii lui și are o puternică senzație a prezenței unui dublu, a unui eu mai profund, a unui personaj interior care îl dirijează. El notează la 4 august 1955: "Cartea se construiește singură, dar cu ce preț" (concepție care apare și la Raymond Queneau și Michel Butor).

Există puțini scriitori moderni care să fi meditat într-o manieră mai profundă asupra dificultăților muncii literare. În acest sens, jurnalul greenian reprezintă ceea ce Maurice Blanchot numește, cu privire la jurnalul lui Kafka, "mișcarea însăși a experienței de a scrie". Chiar dacă opera i se pare realizată, în structura ei

Scanned with OKEN Scanner

fundamentală, de inconștient, acest fel de scriitură automată nu poate fi confundată cu cea a suprarealiștilor. Limbajul este același, mijloacele sînt însă diferite.

Dacă pentru André Breton "dicteul interior" sau "hipnagogic" este conceput, cel puțin în primele texte teoretice, sub forma unor imagini ce se oferă spontan poetului, ca un debit torențial căruia i se abandonează, pentru Julien Green, orice frază scrisă din "prima izbucnire", care pare a fi dictată de personajul invizibil ce trăiește în el, este rezultatul unor lungi reflecții, al unor "bruioane mentale"[12].

Dificultățile provin din așteptarea fluxului de imagini, moment care se situează, de obicei, după primele pagini, dezvoltare a "imaginii incitatoare". Scriitorul trece prin crize continue în care alternează îndoielile și certitudinile, descurajarea și fascinația.

Romanul este consecința unei redactări lente, prin transformări succesive de capitole, care pot duce la construcția cea mai riguroasă, la limba cea mai pură. În spatele oricărei creații demne de acest nume, Julien Green descoperă efortul întregii ființe a artistului, fără să cadă însă în admirația cărții "over written" ("stilizată excesiv"). "Opera în sine este mai puțin importantă decît efortul depus pentru a o face cît mai frumoasă cu putință"[13].

Scriitorul are un adevărat cult al cuvîntului, obsesia termenului propriu, greu de ales din cauza caracterului magic al limbajului sau a conotațiilor lui diverse. El "reține atenția atît prin exactitate, cît și prin insolit" (20 aprilie 1976). Ordinea în care artistul trebuie "să scoată cuvintele din el însuși", cea mai potrivită lumină, puterea sunetelor de a produce reveria, legătura invizibilă care unește frazele se adaugă acestei obsesii inițiale. Relevăm și considerațiile asupra existenței unei cărți "subterane", "ne-scrise", o amplificare, în imaginație, a notațiilor care apar în textul publicat.

Romanul este redus la expresia cea mai simplă, iar stilul lui, supus unor constrîngeri gidiene, tinde spre transparență. Alături de frază "șlefuită" sau "prea împodobită", Green refuză însă și orice manifestare de facilitate în artă.

Scriitorul este urmărit de ideea imperfecțiunii limbajului uman, de prezența unor lucruri incomunicabile: "Lumea noastră se scaldă în inexprimabil" (4 februarie 1965). El cunoaște adevărate momente de desperare din cauza neputinței de a descrie splendoarea lumii vizibile. Dacă memorialistul nu poate fixa decît amintirea amintirii, romancierul nu poate transmite cu exactitate bogăția gîndurilor și

Scanned with OKEN Scanner

emoţiilor personajelor. Traducător în engleză a lui Charles Péguy, el este preocupat să redea strălucirea poetică a originalului.

Printre cele mai importante reflecţii ale lui Julien Green asupra artei romanului se află şi principiul unui travaliu continuu, "bătălia cu cuvintele care rezistă" (27 ianuarie 1972) - adevărate "chinuri" flaubertiene ale stilului.

În scrierile subiective, această problemă se prezintă în mod diferit. Deşi textul intimist este atît o practică egotistă, cît şi o practică a limbajului - "un exerciţiu al eului", dar şi "un exerciţiu al stilului" (Béatrice Didier) - el trebuie să dea, după opinia lui J.Green, o permanentă senzaţie de spontaneitate, folosind doar tehnica muzicală a improvizaţiei, "să uite orice literatură", să prezinte faptele în nuditatea lor. Jurnalul va fi scris "în fuga condeiului, fără ordine, fără altă grijă decît să spună ceea ce se găseşte în cîmpul vizual"[14] al autorului. Lipsesc din însemnările zilnice greeniene acele procedee de disimulare sau de cifrare din jurnalul lui Stendhal sau din carnetele lui Sartre, care trădează un grad mai pronunţat de elaborare a textului.

Jurnalul - care nu are de semnat "decît un pact, calendarul" - e, i se pare lui Maurice Blanchot, complet "degajat de forme, docil la mişcările vieţii şi capabil de toate libertăţile"[15]. Autorul se va abandona fluxului impresiilor şi forţei memoriei. "Eul atent numai la el însuşi nu se va mai gîndi nici la operă, nici la limbajul unealtă", remarcă şi Jean Starobinski. "Opera se va construi cum va putea şi tocmai în aceasta constă adevărul ei"[16]. Manifestare a imediatului, scriitura subiectivă - proprie atît notaţiilor cotidiene şi corespondenţei, cît şi naraţiunii retrospective - trebuie să ofere "o imagine «autentică» a personalităţii celui care «ţine condeiul»"[17].

A fost pusă la îndoială, în primul rînd, literaritatea scrierilor subiective, principalele argumente fiind: fluctuaţia frontierelor între diverse genuri intimiste şi între acestea şi genul romanesc, coexistenţa funcţiilor literare şi non-literare ale acestor texte care nu aparţin cîmpului literar tradiţional sau îi transgresează limitele. S-a acceptat ideea unei literarităţi secunde - mai ales pentru jurnal şi scrisoare - care marchează trecerea de la intimism, ca experienţă specifică, la intimism ca experienţă literară, ca activitate creatoare. La aceasta contribuie şi dimensiunea pragmatică a textului "personal", prezenţa unui cititor din ce în ce mai bine conturat.

Pe de altă parte, intervine aici şi criteriul autenticităţii, esenţial în literatura subiectivă, dar a cărui importanţă a evoluat de la o

Scanned with OKEN Scanner

generație la alta. Frica față de ficțiune și de artificiu, față de o coerență care nu există în realitate și care contrazice legile sincerității pîndește pe autorii scrierilor autobiografice.

Aceste exigențe prezintă însă o anume ambiguitate. "Lipsa de formă", refuzul romanescului devine, după Ph.Lejeune, "semnul literaturii din această clasă de texte". Practica jurnalului intim reprezintă, de aceea, nu numai "un grad zero al mărturisirii" ci și "un fel de grad zero în căutările formale ale construcției textului"[18]. Jean Starobinski face distincția între stilul văzut ca formă adăugată unui fond, stil a cărui frumusețe este, în mod inevitabil, "principiul unei neîncrederi sistematice", și stilul ca "abatere" care impune, dimpotrivă, originalitatea naratorului. Tocmai această individualitate a stilului, valoarea lui autoreferențială devine condiția sincerității.

În autobiografie, "confidența organizată literar" (Maurice Nadeau), intervine un ritm specific dar și o reconstrucție, cerută de procesul de "trecere de la experiența imediată, la conștiința ei în amintire"[19], de diferența care se instaurează între istorie și povestire. Virtutea transfiguratoare a memoriei este "o primă treaptă a transpunerii literare"[20].

Putem descoperi aici și relațiile privilegiate ale autobiografiei cu narațiunea ficțională. Mai mult decît alte texte intimiste, autobiografia se înscrie - după opinia lui Ph.Lejeune - în categoria genurilor de frontieră, "referențiale la nivelul pactului", dar "romanești prin procedee"[21]. Se rezolvă astfel tensiunea dintre "transparența referențială" și "ținuta estetică". Unul din paradoxurile autobiografiei literare îl constituie tocmai faptul că ea reprezintă, în aceeași măsură, "un discurs veridic și o operă de artă"[22].

În raport cu jurnalul, supus unei ordini temporale - în ciuda imixtiunilor amintirilor - autobiografia indică transformarea eului-subiect într-un eu-obiect și presupune o ordine narativă: o înlănțuire tematică a fondului mnemonic, decupajul episoadelor, serii paralele de motive, care structurează notațiile retrospective asemenea unor opere romanești. "Prea multe amintiri îmi revin în minte pentru a le pune în ordine, vreau să spun că o cronologie riguroasă ar distruge orice spontaneitate"[23].

Această organizare afectivă, care nu urmărește un itinerar precis, se bazează pe o alternanță a vocilor narative. Jocul între momentele diverse ale trecutului și prezentului, dialogul copil-adult introduc în textele autobiografice greeniene, ca și în cele sartriene, fenomene de dublă focalizare. Ele permit naratorului să "nu cadă

Scanned with OKEN Scanner

într-o pură autobiografie". Succesiunea amintirilor din copilărie este, după Georges Gusdorf, calitativă. Este vorba despre amintiri grupate potrivit semnificației și intensității lor, după viziunea pe care ele sînt capabile să o dea asupra unei personalități. "Felul în care autobiograful își ordonează textul reflectă deprinderile sale estetice și epistemologice"[24], observă și Elisabeth Bruss.

Reținem, de asemenea, distincția pe care o face Michael Riffaterre (*Essais de stylistique structurale*) între două tipuri de memorii și autobiografii: narative și poetice. Primele texte urmăresc o cronologie, mai mult sau mai puțin exactă, o logică a evenimentelor și au, mai ales, un efect emoțional; celelalte, realizate prin analogii, prin asociații de idei, au o valoare arhitecturală - de construcție mitică.

Operele subiective ale lui André Gide, Michel Leiris și Julien Green sînt exemplele cele mai semnificative pentru tendința pe care o prezintă, în perioada contemporană, aceste confesiuni de a se apropia de idealul schițat de Charles du Bos. "Poate nu există, nu pot exista introspectivi care să nu fie, în același timp, și creatori"[25]. Farmec și mister, prospețime și putere a imaginilor, umor și lirism conținut, grijă constantă de a realiza un anume ecleraj asigură acestor opere vituțile unor adevărate texte poetice.

Dacă, la începuturile lor, scrierile intimiste au luat ca model romanul la persoana I, cu o maximă difuzare în epoca luminilor, în secolul al XX-lea se remarcă o reînnoire a tehnicii narative prin autobiografie și jurnal.

Note:

[1] Gérard Genette, *Seuils*, Ed.du Seuil, Paris, 1987, p.374, 375.

[2] Jean Decottignies, *Réflexions sur un genre appelé "fantastique"*, in *Le Réel et le texte*, A.Colin, Paris, 1974, p.245.

[3] Cf. articolul *My first book in English*, in *Le Langage et son double*, "coll.Points", Ed.du Seuil, Paris, 1987, în care se regăsesc ecouri baudelairiene și bachelardiene.

[4] Cf. *Instant poétique et instant métaphysique*, 1939, text reluat în volumul *Le droit de rêver*, P.U.F., Paris, 1970. G.Bachelard insistă asupra relației dintre imaginea materială și conștiința individuală și asupra "transsubiectivității" imaginii.

[5] Michel Farin, *Civilisation de l'image*, "Etudes", juillet-août, 1966, p.8-9.

Scanned with OKEN Scanner

[6] Cf. Roger Dadoun, *Imageries premières*, in *Comment vivre avec l'image*, P.U.F., Paris, 1989, p.52.

[7] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1957, p.24, 25.

[8] O experiență asemănătoare a fost descrisă de François Mauriac în *Le romancier et ses personnages*, Corrêa, Paris, 1933, p.10: "... artistul, în copilărie, face o provizie de chipuri, de siluete, de cuvinte, o imagine îi reține atenția, o vorbă, o anecdotă". Fără ca scriitorul să-și dea seama, această imagine "fermentează, trăiește o viață ascunsă și va izbucni într-un moment anume".

[9] Paul Thibaud, *Image première*, in *Comment vivre avec l'image*, *ed.cit.*, p.23.

[10] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, José Corti, Paris, 1943, p.10.

[11] Julien Green, Interviu cu Jeanine Delpech, *Oeuvres complètes*, t.II, "Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard, Paris, 1973, p.1291. Aceste observații și-ar putea găsi un loc în disputa celebră Sartre-Mauriac (1939) privind, pe de o parte, libertatea personajului romanesc, mai ales pe planul conștiinței, iar, pe de altă parte, omniscienta autorului, punctul de vedere "divin" al romancierului (cf. J.-P.Sartre, *Mauriac et la liberté*, în *Situations I*; N.R.F., Gallimard, Paris, 1947). J.Green este aici mai aproape de Sartre decît de Mauriac.

[12] Concluzii la care ajunge și André Breton, într-o serie de articole reunite în volumul *Entretiens* (1952), unde vorbește despre caracterul complicat al spontaneității și despre necesitatea de a se supune "exigențelor unei gîndiri chibzuite".

[13] Julien Green, *Journal*, 15 août 1933, *Oeuvres complètes*, t.I, Plon, Paris, 1954-1960, p.106.

[14] *Idem*, *Journal*, 27 juin 1955, Plon, Paris, 1961, p.1027.

[15] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, N.R.F., Gallimard, 1959, p.271.

[16] Jean Starobinski, J.-J.Rousseau. *La Transparence et l'obstacle*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1971, p.234.

[17] *Idem*, *Le style de l'autobiographie*, "Poétique", n°3, 1970, p.259.

[18] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Ed.du Seuil, Paris, 1975, p.226, 133.

Scanned with OKEN Scanner

[19] Georges Gusdorf. *Conditions et limites de l'autobiographie*, in *Formen der Selbstdarstellung*, Duncker und Humblot, Berlin, 1965, p.119.

[20] Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, Nizet, Paris, 1966, p.155.

[21] Ph. Lejeune, *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*, Ed.du Seuil, Paris, 1980, p.170.

[22] *Idem*, *Moi aussi*, Ed.du Seuil, Paris, 1986, p.26.

[23] Julien Green, *Partir avant le jour*, Grasset, Paris, 1963, p.84.

[24] Elisabeth Bruss, *L'Autobiographie considerée comme acte littéraire*, "Poétique", n°17, 1974, p.23.

[25] Charles du Bos, *Extraits d'un Journal*, 14 février 1927, Editions de la Pléiade, J.Schiffrin, Paris, 1928, p.284.

Scanned with OKEN Scanner

IV. CRONICA UNEI EPOCI

Bogatei vieți spirituale a scriitorului i se opun mărturiile repetate asupra dezgustului pe care i-l provoacă societatea modernă: "... fiecare săptămînă mă surprinde într-un dezacord mai profund cu veacul meu"[1]. Julien Green nu se amestecă în importantele dispute ideologice ale epocii, pe care le consideră niște realități de coșmar. "Nu mă pot hotărî să vorbesc despre politică. Adevărul este că o urăsc"[2]. Ea constituie, cel puțin în tinerețe, o amenințare permanentă a libertății individuale și a creației.

Drama sa provine din divorțul dintre această sursă de alienare care este viața cotidiană mecanizată, cu ritmul ei prea rapid și universul personal al solitarului. Refugiul în munca literară și în religie devine un protest împotriva violențelor ce domnesc în această "lume dezagreabilă".

Treptat însă, cultul excesiv al eului din scrierile lui Maurice Barrès - sub semnul căruia stă întregul egotism modern - îi apare ca o "eroare de perspectivă" în jurnalul intim[3]. Evenimentele timpului, cele care "au dezonorat secolul nostru" și prin care umanitatea s-a scufundat din nou în tenebre: atrocitățile lagărelor de concentrare, luptele din Vietnam și Afganistan sau problemele rasiste, nu lipsesc din confesiunile unei ființe atît de interesate de problema condiției umane. "Opera mea nu poate rămîne insensibilă la evenimentele contemporane"[4]. Ele îi provoacă o criză interioară care-l conduce la un examen mai lucid al lucrurilor. "Ni s-au pus întrebări de la care nu ne-am putut sustrage așa cum făceam într-o epocă mai simplă și mai liniștită"[5].

Ultimii ani ai primului război mondial, care-l surprind, la șaptesprezece ani, ca voluntar al Crucii Roșii pe frontul din Italia - experiență consemnată în vol.II al autobiografiei, *Mille chemins ouverts (O mie de drumuri deschise)*, 1964 - au reprezentat un prim contact cu ferocitatea oamenilor. "Primul mort pe care l-am văzut. Toate astea au imprimat foarte devreme în mine sentimentul unei cumplite absurdități"[6]. El se înscrie în seria de încercări dramatice (moartea mamei, descoperirea păcatului), care au însemnat o ruptură definitivă de copilărie.

Dar mai ales al doilea război mondial, petrecut în Statele Unite, unde a fost mobilizat în armata americană, îi smulge strigăte sfîșietoare pentru soarta Europei, pentru angoasa ce apasă asupra

Scanned with OKEN Scanner

unei lumi ucigașe, manifestări de dragoste față de Franța. În paginile jurnalului sau în cronicile trimise din New York și publicate, între 1944 și 1945, în "Le Figaro", el retrăiește, ca un adevărat exilat, nostalgia peisajelor pariziene.

Nu s-ar putea reproșa niciodată scriitorului o indiferență totală, căci prezența sa afectivă nu poate fi contestată[7]. Totuși evenimentele tragice nu sînt privite, în majoritatea cazurilor, ca realități sociale, legate de un moment istoric determinat. Ele devin mai curînd expresii ale unei drame intelectuale și religioase, catastrofe permanente, prăbușiri ale aspirațiilor, indicii ale fragilității lumii sau ale lipsei sale de semnificație. "Jocuri ale violenței și morții" (17 iulie 1941), "infernul devenit cotidian" (27 august 1966), "decadență romană" (6 noiembrie 1989), "spectacolul paraginii generale spre care se îndreaptă lumea" (30 ianuarie 1976), ele sînt, mai presus de toate, imagini ale dezordinei existenței și trebuie integrate în viziunea sa tragică asupra universului. Mai mult decît asupra conștiinței lui Julien Green, aceste evenimente au o repercusiune asupra sensibilității lui de adolescent sau de artist. "Mă aflu în fața unei distanțe de neînvins, ca și cum Istoria ar fi un palimpsest obscur pe care ochii lui Julien Green nu pot să-l descifreze"[8], observă G.Picon în 1946, în urma unei convorbiri cu romancierul.

Ultimele volume ale *Jurnalului* (1972-1990), care marchează o evoluție în mai multe domenii, sînt revelatoare și pentru o preocupare sporită față de realitățile secolului. "Este foarte important să ții un jurnal, aceasta te face să fii atent"[9]. Deși nu înțelege complet "mesajul al cărui purtător este", deși nu are încă încredere în politică și în certitudinile viitorului, romancierul vrea să corecteze o anume imagine falsă, să "dărîme acest turn de fildeș în care vor unii să mă închidă". O notație din 23 decembrie 1989: "Acest jurnal pe care îl consideram drept un carnet de însemnări intime este acum devorat de Istorie sub aspectul ei cel mai terifiant"[10] apare ca o introducere la paginile consacrate României.

Participări la conferințe de presă, interviuri la televiziune, articole din ziare nu sînt decît semne exterioare ale acestei schimbări de atitudine. Esențialul, ceea ce face din Julien Green un martor al timpului său, se găsește în meditațiile înregistrate în *Jurnal*, ca și în ecourile pe care aceste evenimente le au în operele de ficțiune (*L'Autre* din 1971). Chiar și credința religioasă nu mai este o problemă personală, ea este legată de situația bisericii moderne, de reformele ei și de curentele care o divizează. Cele două dimensiuni

Scanned with OKEN Scanner

ale conștiinței creștine sînt: *transcendența*, "recunoașterea unei dependențe față de un Dumnezeu creator" și *comuniunea*, "responsabilitatea față de destinul celorlalți"[11].

În ciuda acestor revirimente, jurnalul intim greenian, judecat în ansamblul său, are o valoare documentară redusă ca tablou al epocii, mai ales dacă îl comparăm cu jurnalul gidian sau cu memoriile altor contemporani ai lui Julien Green: André Malraux, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre. Acești scriitori sînt, așa cum îi consideră Roger Garaudy în testamentul lui filozofic din 1985 (*Biographie du XX-ème siècle*), adevărate "conștiințe critice" ale timpului, mai puțin preocupate de aventura lor umană, cît de "traiectoria unui secol"[12].

Pentru istoria literară, importanța volumului IV al autobiografiei, care acoperă perioada 1922-1926 și a notațiilor cotidiene (1926-1990) reunite în cele paisprezece volume ale *Jurnalului*, rămîne considerabilă. Portretele oamenilor de litere sau ale oamenilor de teatru, ale pictorilor și muzicienilor, care au fost marii săi prieteni, discuțiilor lor în jurul unor subiecte artistice sau religioase, pe care Julien Green le reține cu o atenție pasionată și le relatează cu scrupule exemplare, reînvie o atmosferă de o mare efervescență ideatică.

Aceste pagini acordă scrierilor sale subiective, la prima vedere pur intimiste, aspectul unui tablou viu al primelor generații literare ale secolului al XX-lea. Un cuvînt sau un gest, o simplă întîlnire sau contacte intelectuale prelungite cu François Mauriac și André Malraux, cu Albert Béguin, Louis Jouvet sau Jean Cocteau, numeroase schițe, surprinse pe viu, ale lui Paul Valéry, Roger Martin du Gard, Paul Claudel, Georges Bernanos, Gertrude Stein, Virginia Woolf sau E.R.Curtius, toate de un adevăr izbitor, par să distrugă mitul unui om care iubește izolarea completă, al unui scriitor dezinteresat de problemele actualității literare.

Lectura comparativă a acestor cărți ale lui Julien Green și a jurnalului lui André Gide, înrudite prin aceeași intenție de autoanaliză și de dezbatere estetică, lasă să apară dovada unei frumoase prietenii între două ființe pe care le separă temperamentul, vîrsta, convingerile politice sau religioase, dar pe care le apropie multe afinități de ordin artistic, același cult al muncii literare, aceeași dragoste pentru adevăr. Sfaturile pe care Gide le-a dat tînărului său discipol, conversațiile asupra metodelor lor de lucru și asupra lecturilor, asupra dificultăților pe care le presupun traducerile prezintă un interes excepțional[13].

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, evocările întîlnirilor Gide-Green proiectează lumini noi în special asupra structurii lor morale, asupra dramei lor umane și spirituale. Regăsim, în confesiunile greeniene, fațetele multiple și contradictorii ale acestui nou Proteu: personajul luciferian sau cel "compus", cu ostentația și cu "sincerităţile lui succesive", inteligența vie sau masca tulburătoare a bătrîneții. Este unul din cele mai bune portrete, sinteza emoționantă și patetică, ironică sau tandră a acestui "contemporan capital", cum a fost numit de mai mulți autorul *Roadelor pămîntului*.

*

Literatura subiectivă apare în momentul în care eul nu mai este "demn de ură", ca în secolul clasic. Individul începe atunci să se preocupe de "modelul său interior" (J.-J.Rousseau), își dă seama că noțiunea de persoană posedă un atribut de istoricitate și are astfel o conștiință mai puternică de sine. Autobiografiile și jurnalele i-au permis să descopere progresiv adevărul asupra ființei sale, să dezvolte tendințele lente ale personajelor care formează eul, dar și să analizeze raporturile lui cu scriitura.

"Fixînd cunoașterea de sine" (Kafka, *Jurnal*, 12 ianuarie 1919), smulgînd din neant aceste experiențe unice, egotistul reușește să-și pună în valoare constantele personalității. Confesiunea sa dobîndește o valoare umană și artistică exemplară.

Note:

[1] Julien Green, *Journal*, 10 janvier 1941, *Oeuvres complètes*, t.VI, Plon, Paris, 1954-1960, p.36.

[2] *Idem, Journal*, 20 février 1946, *Oeuvres complètes*, t.VIII, *ed.cit.*, p.17.

[3] *Idem, On Keeping a Diary (Tenir un journal)*, in *Le Langage et son double*, Ed.du Seuil, Paris, 1987, p.133.

[4] *Idem*, Interviu cu Roger Stéphane, *Oeuvres complètes*, t.II, "Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard, Paris, 1973, p.1292.

[5] Idem, *Journal*, 19 septembre 1938, *Oeuvres complètes*, t.I, Plon, *ed.cit.*, p.411.

[6] *Idem,* in Robert de Saint-Jean, *Journal d'un journaliste,* 23 septembre 1953, Grasset, Paris, 1974, p.307.

[7] Este cazul și lui Ernest Jünger care consideră cele șapte volume ale jurnalului său "participarea lui spirituală la cel de al doilea război mondial" (*Journal*, t.I, Julliard, Paris, 1951, p.14).

Scanned with OKEN Scanner

[8] G.Picon, *Entretien avec Julien Green*, "Le Littéraire", n°17, 13 juillet 1946, p.4.

[9] Julien Green, Interviu cu Madelaine Chapsal, "L'Express", 18 juin, 1964, p.28.

[10] Julien Green, *L'Expatrié, Journal*, t.XIV, 23 décembre 1989, Ed.du Seuil, Paris, 1990, p.528.

[11] Roger Garaudy, *Biographie du XX-ème siècle. Le testament philosophique de Roger Garaudy*, Ed.Tougui, Paris, 1985, p.12.

[12] *Ibidem*, p.8.

[13] Notăm, de exemplu, o discuție asupra modernismului în literatură, la care au mai participat André Malraux, Robert de Saint-Jean și editorul Schiffrin.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A DOUA

CONDIȚIA DRAMATICĂ A EROULUI ÎN OPERELE DE FICȚIUNE ALE LUI JULIEN GREEN

I. SENTIMENTUL TRAGIC AL EXISTENȚEI ÎN LITERATURA SECOLULUI AL XX-LEA

Într-o reflecție din 1953 (cf. volumul lui G. Picon, *Malraux par lui-même*), autorul *Condiției umane* caracterizează romanul modern ca "un mijloc de expresie privilegiat al tragismului omului".

O întreagă literatură contemporană se reclamă de la scrierile lui Kierkegaard, Berdiaev și Șestov, ale lui Dostoievski și Papini, sau de la "cărțile dureroase" publicate în 1912 de Miguel de Unamuno. "Și în acest punct de plecare personal și afectiv al oricărei filozofii și al oricărei religii este sentimentul tragic al vieții"[1]. Această percepție a tragicului - "structură fundamentală a universului" (Jean Marie Domenach, *Le retour du tragique*) - devine o trăsătură importantă a noii estetici românești. Opera acestor gînditori de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea au influențat, în același timp, romanele lui Graham Greene și ale expresioniștilor germani sau pe cele ale lui Georges Bernanos, François Mauriac și Julien Green, situați de R.-M. Albérès (*Histoire du roman moderne*) în descendența romanului dostoievskian.

În filozofiile de tip tragic "așa cum subliniază Gabriel Marcel (*Tragique*) se pune mai ales chestiunea semnificației"

PARTEA A DOUA

CONDIȚIA DRAMATICĂ A EROULUI ÎN OPERELE DE FICȚIUNE ALE LUI JULIEN GREEN

I. SENTIMENTUL TRAGIC AL EXISTENȚEI ÎN LITERATURA SECOLULUI AL XX-LEA

Într-o reflecție din 1953 (cf. volumul lui G.Picon, *Malraux par lui-même*), autorul *Condiției umane* caracterizează romanul modern ca "un mijloc de expresie privilegiat al tragismului omului".

O întreagă literatură contemporană se reclamă de la scrierile lui Kierkegaard, Berdiaev și Sestov, ale lui Dostoievski și Papini, sau de la "eseurile dureroase" publicate în 1912 de Miguel de Unamuno. "Și acest punct de plecare personal și afectiv al oricărei filozofii și al oricărei religii este sentimentul tragic al vieții"[1]. Această percepție a tragicului - "structura fundamentală a universului" (Jean Marie Domenach, *Le retour du tragique*) - devine o trăsătură importantă a noii estetici romanești. Opera acestor gînditori de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea au influențat, în același timp, romanele lui Graham Greene și ale expresioniștilor germani sau pe cele ale lui Georges Bernanos, François Mauriac și Julien Green, situați de R.-M. Albérès (*Histoire du roman moderne*) în descendența romanului dostoievskian.

În filozofiile de tip tragic - așa cum subliniază Gabriel Liiceanu (*Tragicul*) - se pune mai ales chestiunea "semnificației"

acestui concept în "ansamblul vieții umane"[2]. Căutarea sensului profund al existenței - descoperit de Berdiaev în ideea de libertate absolută - și aventura eroului în luptă cu adevărul vieții, "punerea în discuție a omului de către el însuși" (Gabriel Marcel) pot fi considerate drept aspectele esențiale ale unei literaturi problematizante care "se interesează de rezonanța metafizică și morală a actelor noastre, ca și de destinul nostru"[3]. Afirmarea pascaliană a nobleței omului se realizează printr-o descriere dramatică a existenței lui.

Intrați într-un "nou anotimp al sensibilității", în luptă cu retorica și sentimentalismul, romancierii fac din creația lor o "meditație interogativă", o "operă închisă într-o conștiință individuală" (R.-M.Albérès). Problemele pe care se vor construi creațiile lor literare sînt: antiteza dostoievskiană libertate-fericire sau cea existențialistă între libertatea individului și constrîngerile Istoriei, situația în care se găsește angajată ființa și angoasa pe care o cunoaște ea într-o lume în ruină, dar și responsabilitatea și autenticitatea faptelor sale.

Dispariția valorilor și, mai ales, acea "moarte a omului" despre care vorbește Malraux în *Adresse aux intellectuels*, căutarea sincerității legată de o critică a fariseismului social sau religios - întîlnită la Sartre și Bernanos -, fatalitatea, fragilitatea lumii, lipsa de sens a existenței, sentimentul unei absurdități fundamentale sînt teme care circulă frecvent în prima jumătate a secolului al XX-lea. Ele și-au găsit fundamentarea în scrierile filozofice ale lui Kierkegaard. Această literatură exprimă dezorientarea omului occidental modern într-un univers fără perspective și este dominată de "tentația desperării" - titlul unei secțiuni a romanului bernanosian *Sous le soleil de Satan*, 1926, care a marcat puternic pe scriitorii veacului nostru.

Prima formă a romanului condiției umane, reprezentată de generația Malraux - Saint-Exupéry - Céline-Montherlant, propune o literatură brutală și de cele mai multe ori sumbră, străbătută de căutarea experienței imediate, a pericolului și a aventurii, singura capabilă să justifice pe deplin ființa. Ea este caracterizată de autorul *Cuceritorilor* și, mai tîrziu, de cel al *Greții* ca "suma actelor sale". Într-o a doua fază, alegerea riscului este înlocuită de cea a tragicului. Potrivit concluziilor unui eseu al lui Pierre de Boisdeffre din 1973, răspunsul "scriitorilor nopții" (Kafka, Montherlant, Drieu de la Rochelle, Julien Green, Samuel Beckett, descendenți ai lui

Scanned with OKEN Scanner

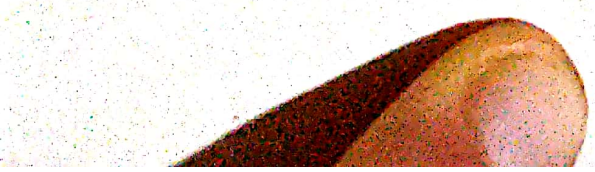
Baudelaire şi Kierkegaard), deveniţi martori ai unui secol cuprins de angoase, este, prin excelenţă, o negare, un refuz, o revoltă.

Existenţialiştii şi romancierii neliniştii spirituale traduc această nouă viziune asupra omului, conştiinţa lui lucidă şi implacabilă, dar ei fac dovada, cel mai adesea, şi unei încercări de a depăşi desperarea. Sentimentul insecurităţii şi incertitudinii, al "ostilităţii primitive a lumii" (Albert Camus) nu mai permite individului - această "pasiune inutilă" (J.-P.Sartre) - să se integreze în societate, să se apropie "de fiinţa umană, de celălalt, de el însuşi" (E.Mounier). El cunoaşte atunci senzaţia singurătăţii şi înstrăinării, a spiritului ameninţat de materie, a unei realităţi cunoscute doar fragmentar. Perceperea ascuţită a unei "lumi-capcană" (Schopenhauer) sau "dislocate" (Merleau-Ponty), a unei "lumi sfărîmate" (*Le monde cassé* este titlul unei piese de Gabriel Marcel), prezenţa unui "univers indescifrabil şi limitat" despre care vorbeşte Camus, în care omul este doborît de numeroase constrîngeri: greşeala, suferinţa, moartea conduce la o mitologie modernă a tragicului.

Această viziune a unei existenţe concepute ca o întreprindere eşuată, ca o "aventură inutilă şi fără ieşire" (R.-M. Albérès) este influenţată şi de romanul american. Literatura cu rezonanţe creştine, din care face parte şi Julien Green, îi adaugă o nouă dimensiune. Ea priveşte contradicţia acestui "homo duplex", în conflict cu el însuşi, divizat între două postulări baudelairiene şi frămîntat de sentimentul culpabilităţii. Incapacitatea lui de a alege între cele două forţe opuse: bine-rău, Dumnezeu-Satana, spirit-corp sau de a stabili un echilibru constituie marea temă existenţială a romanului abisurilor inaugurat de Dostoievski, în care personajul "se prezintă în faţa noastră în întreaga lui complexitate problematizantă"[4]..

Sfîşierea fiinţei umane şi suferinţa ei din cauza tăcerii Divinităţii sînt cele mai importante elemente ale angoasei creştine, aşa cum apare ea în scrierile intime greeniene. Principiile ei au fost expuse, în 1844, de către Kierkegaard, care a propus o imagine a omului, "sinteză a sufletului şi a trupului", pradă neliniştii şi, în consecinţă, apt să-şi găsească salvarea şi libertatea în însuşi faptul că se recunoaşte "înger şi bestie" şi că are conştiinţa păcatului originar.

Mitului eroului implicat în acţiune îi succede chipul "omului hăituit" (*Les Hommes traqués* este un eseu al lui R.-M. Albérès din 1953). Urmărit de o fatalitate crudă sau de propriile-i remuşcări, el este aruncat într-un univers cu care se simte în deplin dezacord. Operele lui Albert Camus au impus în literatură imaginea acestei



Scanned with OKEN Scanner

ființe străine "de sine și de lume", dar analiza individului care trăiește experiența neantului prin descoperirea unui univers care îi este exterior poate fi întîlnită, înainte de existențialismul francez, în filozofia lui Heidegger.

În prima jumătate a secolului al XX-lea, personajul-tip și personajul-caracter devin treptat un personaj-conștiință, printr-un proces pe care Michel Zéraffa (îl numește trecerea de la "o singularitate afectivă la o singularitate reflexivă". Lipsit de densitatea și coerența figurilor românești tradiționale, el are o serie de atitudini contradictorii, de reacții neprevăzute, care nu mai sînt condiționate de un mediu social. Acest personaj, plasat într-un spațiu haotic, se simte fără refugiu, dezrădăcinat, redus la el însuși. El se îndepărtează nu numai de un "determinism istoric, dar și de o psihologie clasică, tendință ce corespunde unei pulverizări sau unei prăbușiri a eului. Toți urmașii esteticii dostoievskiene sînt preocupați de "misterul existenței umane" (Șestov); ei caută în aceste semnificații ascunse ale lucrurilor adevărurile esențiale de natură spirituală, formulînd opinii pătrunzătoare asupra condiției tragice a ființei.

Asupra acestei literaturi este proiectată, cel mai adesea, o lumină străină. R.-M. Albérès îi consideră pe Kafka și pe Julien Green drept cei mai importanți reprezentanți ai romanului numit de critic "irealist". Viața cotidiană, surprinsă în latura ei halucinantă, apocaliptică, este trăită aici în conștiința unui singur personaj, desemnat la autorul *Castelului* și, mai tîrziu, la Noii romancieri, printr-o inițială.

Note:

Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1966, p.52.

Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Humanitas, București, 1993, p.78.

R.-M. Albérès, *Bilan littéraire du XX-ème siècle*, Aubier, Paris, 1962, p.32.

André Gide, *Dostoïevski*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1964, p.70.

Michel Zéraffa, *Personnage et personne dans le roman français*, Revue d'esthétique, n°1, 1959, p.7.

ființe străine "de sine și de lume", dar analiza individului care trăiește experiența neantului prin descoperirea unui univers care îi este exterior poate fi întîlnită, înainte de existențialismul francez, în filozofia lui Heidegger.

În prima jumătate a secolului al XX-lea, personajul-tip și personajul-caracter devin treptat un personaj-conștiință: printr-un proces pe care Michel Zéraffa îl numește trecerea de la "o singularitate afectivă la o singularitate reflexivă"[5]. Lipsit de densitatea și coerența figurilor romanești tradiționale, el are o serie de atitudini contradictorii, de reacții neprevăzute, care nu mai sînt condiționate de un mediu social. Acest personaj, plasat într-un spațiu haotic, se simte fără refugiu, dezrădăcinat, redus la el însuși. El se îndepărtează nu numai de un" determinism istoric, dar și de o" psihologie" clasică, tendință ce corespunde unei pulverizări sau unei prăbușiri a eului. Toți urmașii esteticii dostoievskiene sînt preocupați de "misterul existenței umane" (Șestov); ei caută în aceste semnificații ascunse ale lucrurilor adevărurile esențiale de natură spirituală, formulînd opinii pătrunzătoare asupra condiției tragice a ființei.

Asupra acestei literaturi este proiectată, cel mai adesea, o lumină stranie. R.-M. Albérès îi consideră pe Kafka și pe Julien Green drept cei mai importanți reprezentanți ai romanului numit de critic "irealist". Viața cotidiană, surprinsă în latura ei halucinantă, apocaliptică, este trăită aici în conștiința unui singur personaj, desemnat la autorul *Castelului* și, mai tîrziu, la Noii romancieri, printr-o inițială.

Note:

Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1966, p.52.

Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Humanitas, București, 1993, p.78.

R.-M. Albérès, *Bilan littéraire du XX-ème siècle*, Aubier, Paris, 1962, p.32.

André Gide, *Dostoievski*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1964, p.70.

Michel Zéraffa, *Personnage et personne dans le roman français*, "Revue d'esthétique", nr.1, 1959, p.7.

II. FORME DE ANGOASĂ TRĂITE DE PERSONAJE. CERCURILE "INFERNULUI" GREENIAN

Principalele surse pentru studiul neliniștii greeniene sînt jurnalul și autobiografia. În creațiile ficționale - reversul lor secret - scriitorul poate să-și continue meditația, să-și îmbogățească mărturia metafizică. "Orice om care scrie un roman o face pentru a-și exprima concepția despre viață", notează și J.-P.Sartre.

Chiar dacă reducem textele romanești și dramatice ale lui Julien Green la o schemă: descoperirea angoasei - care se găsește în existență însăși - și sfîrșituri sumbre și violente, putem observa că totul se explică prin neputința personajelor de a trăi. Prin angoasă, scriitorul ne introduce în universul său, făcînd din ea un climat permanent, o experiență integrală a eroilor, echivalent literar al acelei desperări cu mai multe dimensiuni care parcurge scrierile lui Kierkegaard. Această constanță asigură unitatea operei, prin repetiția unor motive și a unor imagini, care țin de aceeași viziune tragică.

Potrivit opiniei scriitoarei existențialiste Simone de Beauvoir, care a examinat relația dintre literatură și filozofie, angoasă este o primă apropiere a autorului de personajul său. Înainte de revoltă, de spaimă de moarte și de setea de absolut ea permite romancierului "să surprindă omul și evenimentele umane în raportul lor cu totalitatea lumii, să evoce în unitatea ei vie și în fundamentala ei ambiguitate acest destin care este al nostru și care se înscrie, în aceeași măsură, în timp și în eternitate"[2]. Referindu-se la romanul lui Sartre, *La Nausée*, aceeași scriitoare subliniază tendința romanului existențialist de "a exprima sub o formă literară adevăruri și sentimente metafizice".

Această senzație apăsătoare, "care nu ne face mai buni, care nu aduce o soluție dificultăților prezente" (*Adrienne Mesurat*), această existență nudă corespunde, de altfel, în opera de ficțiune a lui Julien Green, unei anume nuanțe atemporale, absenței aproape totale nu numai de repere cronologice, dar și de preocupări sociale, de idei politice și chiar de mari probleme religioase (cu excepția cărților publicate în anii '60-'70). Green pare să se intereseze mai ales de ceea ce Gabriel Marcel numește "condiția omului ca ființă ce există, ca ființă integrată în univers, dezlegată de orice revelație istorică sau transistorică". Scriitorul o poate analiza "la nivelul vieții și al morții"[4]

Scanned with OKEN Scanner

117811

II. FORME DE ANGOASĂ TRĂITE DE PERSONAJE CERCURI ALE "INFERNULUI" GREENIAN

Principalele surse pentru studiul neliniștii greeniene sînt jurnalul și autobiografia. În creațiile ficționale - reversul lor secret scriitorul poate să-și continue meditația, să-și îmbogățească mărturia metafizică. "Orice om care scrie un roman o face pentru a-și exprima concepția despre viață", notează și J.-P.Sartre.

Chiar dacă reducem textele romanești și dramatice ale lui Julien Green la o schemă: descoperirea angoasei - care se găsește în existența însăși - și sfîrșituri sumbre și violente, putem observa că totul se explică prin neputința personajelor de a trăi. Prin angoasă, scriitorul ne introduce în universul său, făcînd din ea un climat permanent, o experiență integrală a eroilor, echivalent literar al acelei desperări cu mai multe dimensiuni care parcurge scrierile lui Kierkegaard. Această constantă asigură unitatea operei, prin repetiția unor motive și a unor imagini, care țin de aceeași viziune tragică.

Potrivit opiniei scriitoarei existențialiste Simone de Beauvoir, care a examinat relația dintre literatură și filozofie, angoasă este o primă apropiere a autorului de personajul său. Înainte de revoltă, de spaimă de moarte și de setea de absolut ea permite romancierului "să surprindă omul și evenimentele umane în raportul lor cu totalitatea lumii, să evoce în unitatea ei vie și în fundamentala ei ambiguitate acest destin care este al nostru și care se înscrie, în aceeași măsură, în timp și în eternitate". Referindu-se la romanul lui Sartre, *La Nausée*, aceeași scriitoare subliniază tendința romanului existențialist de "a exprima sub o formă literară adevăruri și sentimente metafizice".

Această senzație apăsătoare, "care nu ne face mai buni, care nu aduce o soluție dificultăților prezente" (*Adrienne Mesurat*), această existență nudă corespunde, de altfel, în opera de ficțiune a lui Julien Green, unei anume nuanțe atemporale, absenței aproape totale nu numai de repere cronologice, dar și de preocupări sociale, de idei politice și chiar de mari probleme religioase (cu excepția cărților publicate în anii '60-'70). Green pare să se intereseze mai ales de ceea ce Gabriel Marcel numește "condiția omului ca ființă ce există, ca ființă integrată în univers, dezlegată de orice revelație istorică sau transistorică". Scriitorul o poate analiza "la nivelul vieții și al morții".

Ar trebui să acordăm un loc aparte pieselor *Sud* și *L'Ennemi*, ca și romanelor *L'Autre* și *Les Pays lointains*, singurele opere în care Julien Green unește angoasa personală - datorată naturii dualiste a omului - cu o angoasă colectivă. Sentimentul pericolului - numit de un personaj "umbra unei catastrofe" - este provocat de o situație precisă: criza care pregătește Revoluția franceză în *L'Ennemi*, războiul de Secesiune între Sudul și Nordul Americii în *Sud* și *Les Pays lointains*, al doilea război mondial în *L'Autre*. Dar, așa cum remarcă scriitorul într-un interviu din 1953, referitor la *Sud*, aceste scrieri nu sînt cu adevărat cărți "istorice". "Aventura eroilor este o aventură marginală, deși tensiunea provocată de războiul care este inevitabil a avut influența cea mai directă asupra manierei lor de a se comporta"[5]. Început în 1934 și publicat fragmentar în 1937 (în primul volum al *Jurnalului*), romanul *Les Pays lointains* a fost abandonat tocmai din teama de a nu cădea în "reconstituire istorică".

Ceea ce contează mai mult sînt relațiile ce se stabilesc în dispozitivul complex al personajelor, distribuirea și rolul lor ca pivot al intrigii sau ca martor al desfășurării narative. În majoritatea cazurilor, locul omului în societate este abia indicat la Julien Green. Bogăția sau sărăcia, eșecul în meserie al tinerilor sînt considerate ca fapte secundare. Individul nu cunoaște nici idealul, nici neliniștile lumii exterioare și rarele evenimente care sînt reținute nu apar decît prin intermediul "conștiinței lui nefericite" (după formula hegeliană, reluată de Benjamin Fondane în volumul de eseuri din 1936). Literatura secolului al XX-lea se bazează tocmai pe expresivitatea acestor conștiințe, cîmpul romanesc fundamental devenind spațiul de manifestare al acestora.

Asemenea scriitorilor existențialiști, Julien Green întreprinde o explorare a ființei pînă la nivelul existenței, el vrea să degajeze din personaje și din acțiunile lor o semnificație metafizică, această metafizică privită de Sartre ca "un efort viu de a îmbrățișa din interior **condiția umană în totalitatea ei**"[6]. **"Rămîn convins - spunea și Gabriel Marcel, referindu-se la teatrul lui - că numai în dramă și prin dramă** gîndirea metafizică poate fi înțeleasă și definită «in concreto»"[7].

Trăsătura principală a "romanului metafizic" este înlocuirea "unei psihologii a transcendenței printr-o psihologie a imanenței"[8]. Julien Green folosește și ceea ce Michel Zéraffa numește "o tehnică existențialistă", scenă după scenă, viziune după viziune, în secvențe aproape cinematografice, asociate prin acumulare, cu ajutorul cărora biografia personajelor se compune încetul cu încetul. Această tehnică

Scanned with OKEN Scanner

permite scriitorului să exprime atitudinea ființei în fața lumii. Nu este vorba însă de o înlănțuire cauzală și de o succesiune strictă a evenimentelor. În montajul acestor romane pot fi evidențiate jocuri ale temporalității proprii povestirii moderne: rupturi cronologice, transgresiuni ale ordinii narative, întoarceri în trecut sau anticipări.

"O tehnică romanescă - spunea Sartre - trimite întotdeauna la metafizica romancierului"[9]. Fiecare operă a lui Julien Green corespunde unei etape din itinerarul său spiritual, numeroaselor experiențe filozofice și religioase, sfîșierilor lăuntrice.

Publicate între 1924 și 1927 și reunite în același volum în 1930, primele patru nuvele conțin, în germene, cîteva mari teme ale autobiografiei și ale romanelor greeniene: pasiunea contrariată și secretul cunoscut de narator, care provoacă moartea eroinei (*Christine*, 1924), imposibila mărturisire și sentimentul culpabilității (*Léviathan*, 1926), amintirile - sursă de bucurie sau de durere și ideea fixă a unei crime ce trebuie înfăptuită cu orice preț (*Les Clefs de la mort*, 1927). Epuizat de o îngrozitoare tristețe, de teroarea de a trăi printre cei apropiați, incapabil de a-și înțelege destinul, Daniel O'Donovan, eroul celei mai importante nuvele: *Le Voyageur sur la terre*, 1926, încearcă - prin vis și printr-o dedublare a personalității - să se sustragă unei existențe banale. Ambiguitatea care domină biografiile acestor personaje și misterul care planează asupra sfîrșitului lor, poezia și spaima universului copilăriei, decorurile insolite sau imixtiunile, încă timide, ale supranaturalului - specifice tuturor acestor povestiri - anunță creația fantastică greeniană.

Mont-Cinère (1926), *Adrienne Mesurat* (1927), *Léviathan* (1929) sînt romanele "neantului pur" (R. de Saint-Jean) și ale absurdului iremediabil. În această lume stranie, sălbatică, în acest haos al existenței, orice evaziune este refuzată cu obstinație, abisurile suferinței devenind cu adevărat singurele refugii.

Primul volum analizează două pasiuni care devin din ce în ce mai puternice: avariția și dorința de a poseda. Este istoria a trei femei care se detestă cu ferocitate: tînăra Emily, mama și bunica ei; ele duc o viață solitară în opulenta și sumbra proprietate *Mont-Cinère*, într-o vagă Americă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Obsedată de angoasanta întrebare: "La ce bun să mai trăiești?", Emily plasează tot ce o poate lega de lume sub semnul unei perfecte gratuități.

Oroarea de a exista și ura dirijează și relațiile dintre membrii familiei Mesurat: fiica cea mare, Germaine, fizică și de o răutate maladivă, Domnul Mesurat, tatăl-temnicer și Adrienne, "încovoiată

sub greutatea unei mute desperări", căzută victimă izolării. Dominată de o pasiune nefericită pentru Doctorul Marecourt, de abia zărit pe stradă, ea o ajută pe Germaine să plece din casă și-și omoară tatăl, într-o stare de semi-conștientă, tentative vane de a și cuceri libertatea. Remuscările, efortul de a uita evenimentele dureroase prin care a trecut, dragostea refuzată conduc pe eroină la nebunie. R.-M. Albérès descoperă în *Adrienne Mesurat* o prefigurare a *Greții* sartriene, cu diversele ei elemente: plictisul, lucrurile familiare care-și pierd treptat contururile, lipsa totală de justificare a existenței.

Pentru personajele din romanul *Léviathan*, viața este o celulă din care prizonierii încearcă să scape fără rezultat. Ei sînt dezgustați de lume și de ei înșiși, cufundați în "reflecții de o deșertăciune tragică". La Guéret, umilul perceptor al fiului Doamnei Grosgeorge angoasa ia forma unor obsesii erotice; ele îl vor împinge spre limitele extreme ale suferinței, spre sadism și crimă gratuită. Angèle, prostituata, oscilează între viciu și speranța fericirii, dar sfîrșește lamentabil, după ce a fost desfigurată de Guéret. Eva Grosgeorge disimulează, sub cruzime și cinism, un suflet neliniștit, frica de a trăi, "strania satisfacție de a atinge străfundurile disperării".

Acest ciclu, care formează prima treaptă a infernului - provincia - este un univers sfîșietor populat de indivizi mediocri, care văd în existență "o catastrofă ridicolă".

L'Autre sommeil, 1931, și *Epaves* (*Epave*), 1932, compun un alt ciclu, căruia criticul Jean Sémolué i-a dat o denumire baudelairiană, "splcenul Parisului". Atmosfera este mai calmă, caracterizată printr-o angoasă latentă, difuză, printr-o monotonă "lîncezeală care otrăvește sufletul".

L'Autre sommeil, scurtă povestire cu accente autobiografice, își concentrează interesul asupra unui singur personaj, adolescentul Denis. El este copleșit de sentimentul absurdului atunci cînd descoperă trupul și sentimentele tulburi pentru vărul său Claude. Această revelație tragică, salvată doar de momentele de reverie, va conduce, în operele ulterioare, la drama iubirii interzise.

Epaves este istoria unei lente dezagregări morale și a acceptării pasive a lașității. Martor al unei crime, în fața căreia rămîne indiferent, protagonistul, Philippe Cléry, "ajunge la certitudinea angoasei "prin simplul fapt de a trăi". El află de adulterul soției lui, Henriette, nu are curajul să se sinucidă și cedează în cele din urmă insistențelor cumnatei sale, Eliane, care-l urmărește cu o gelozie posesivă din ziua căsătoriei.

sub greutatea unei mute desperări", căzută victimă izolării. Dominată de o pasiune nefericită pentru Doctorul Marecourt, de abia zărit pe stradă, ca o ajută pe Germaine să plece din casă și și omoară tatăl, într-o stare de semi-conștiență, tentative vane de a și cuceri libertatea. Remușcările, efortul de a uita evenimentele dureroase prin care a trecut, dragostea refuzată conduc pe eroină la nebunie. R.-M. Albérès descoperă în *Adrienne Mesurat* o prefigurare a *Greții* sartriene, cu diversele ei elemente: plictisul, lucrurile familiare care-și pierd treptat contururile, lipsa totală de justificare a existenței.

Pentru personajele din romanul *Léviathan*, viața este o celulă din care prizonierii încearcă să scape fără rezultat. Ei sînt dezgustați de lume și de ei înșiși, cufundați în "reflecții de o deșertăciune tragică". La Guéret, umilul perceptor al fiului Doamnei Grosgeorge angoasa ia forma unor obsesii erotice; ele îl vor împinge spre limitele extreme ale suferinței, spre sadism și crimă gratuită. Angèle, prostituata, oscilează între viciu și speranța fericirii, dar sfîrșește lamentabil, după ce a fost desfigurată de Guéret. Eva Grosgeorge disimulează, sub cruzime și cinism, un suflet neliniștit, frica de a trăi, "strania satisfacție de a atinge străfundurile disperării".

Acest ciclu, care formează prima treaptă a infernului - provincia - este un univers sfîșietor populat de indivizi mediocri, care văd în existență "o catastrofă ridicolă".

L'Autre sommeil, 1931, și *Epaves* (*Epave*), 1932, compun un alt ciclu, căruia criticul Jean Sémolué i-a dat o denumire baudelairiană - "spleenul Parisului". Atmosfera este mai calmă, caracterizată printr-o angoasă latentă, difuză, printr-o monotonă "lîncezeală care otrăvește sufletul".

L'Autre sommeil, scurtă povestire cu accente autobiografice, își concentrează interesul asupra unui singur personaj, adolescentul Denis. El este copleșit de sentimentul absurdului atunci cînd descoperă trupul și sentimentele tulburi pentru vărul său Claude. Această revelație tragică, salvată doar de momentele de reverie, va conduce, în operele ulterioare, la drama iubirii interzise.

Epaves este istoria unei lente dezagregări morale și a acceptării pasive a lașității. Martor al unei crime, în fața căreia rămîne indiferent, protagonistul Philippe Clery "ajunge la certitudinea angoasei" prin simplul fapt de a trăi". El află de adulterul soției lui, Henriette, nu are curajul să se sinucidă și cedează în cele din urmă insistențelor cumnatei sale, Eliane, care-l urmărește cu o gelozie posesivă din ziua căsătoriei.

Cele patru cărți fantastice, născute dintr-o viziune halucinatorie, constituie o nouă etapă, jalonată de cele două evenimente importante ale formației intelectuale și ale vieții spirituale greeniene, care au influențat și scrierile autobiografice: interesul pentru diversele sisteme filozofice budiste și cea de a doua conversiune la catolicism.

Le Visionnaire (1934) este romanul suferinței împinse pînă la proporții supraomenești și al pendulării între real și imaginar. Copleșit de urîțenia vieții, Manuel își construiește în vis o lume interioară, o existență mitică.

Minuit (*Miezul nopții*), 1936, are ca principală materie narativă aventurile adolescentei Elisabeth, care alături de Odile (*Les clefs de la mort*), Elizabeth (*Les Pays lointains*), și Louise (din ultimul roman, *Le Mauvais lieu*) - este cea mai poetică eroină greeniană. Sensul profund al cărții nu poate fi descifrat decît în finalul ei, în monologul Domnului Edme, atras de invizibil, de un iluzoriu tărîm de dincolo.

Varouna (1940), roman format din trei părți, este axat pe tema migrației sufletelor și pe cea a amintirilor ancestrale, simbolizate de un lanț care circulă de-a lungul a trei epoci istorice (primele secole de după Hristos, secolul al XVI-lea și începutul secolului al XX-lea) și marchează trei existențe. Tînărul galez Hoël, aristocrata Hélène și romanciera Jeanne, alter ego al scriitorului, sînt personaje frămîntate de aceleași neliniști asupra sensului destinului.

Si j'etais vous... (*Dacă aș fi tu...*), 1947, reia, prin intermediul coșmarurilor lui Fabien, problema schimbării personalității. Frica de propriul corp și sentimentul inutilității vieții se impun eroului ca adevăruri evidente care-l copleșesc.

Moïra (1950) și *Le Malfaiteur* (roman început în 1936 și publicat în 1956), *Chaque homme dans sa nuit* (*Fiecare om în noaptea lui*), 1960, compun cercul dantesc al conflictului între trup și suflet și al "straniei nevoi de a suferi". Dragostea "răufăcătorului" Jean pentru Gaston Delange și cea a purei Hedwige pentru același personaj, dublate de o inexorabilă deznădejde, de o agonie destructivă strivesc două vieți. Joseph Day, fanaticul puritanismului, o omoară pe Moïra după ce a răspuns tentației carnale. Wilfred Ingram (*Chaque homme dans sa nuit*), incapabil să aleagă între cele două obsesii, religia și erotismul, privite ca o dublă fatalitate, fascinează, în aceeași măsură, bărbați și femei. (Situația este reluată

Scanned with OKEN Scanner

în *Le Mauvais lieu* unde toate personajele cărții simt o atracție fizică pentru adolescenta Louise).

Prin trilogia dramatică, reprezentată pe scenele pariziene între 1953-1956, Julien Green pare să repete cazul altor mari prozatori francezi ai veacului nostru: Gide, Roger Martin du Gard, Mauriac, Bernanos care nu au realizat în teatru texte la înălțimea romanelor. Dacă nuvelele aveau un rol de preludiu, piesele, drame ale solitudinii și fricii, ale confuziei între existență și un vis straniu, sînt variații pe teme deja cunoscute.

Încrucișări de destine tragice (Ian - Regina - Erik), *Sud* (1953) are ca resort dramatic pasiunea imposibilă, reeditînd, într-un decor american, situația esențială din *Le Malfaiteur*. Castelana Elisabeth din *L'Ennemi (Dușmanul)*, 1954, sfîșiată între păcat și har, nu-l regăsește pe Dumnezeu decît prin nebunie, după ce asistase la asasinarea amantului ei, Pierre. In *L'Ombre (Umbra)*, 1956, Philip Anderson caută în sinucidere o eliberare de amintirea torturantă a primei soții, Evangéline, moartă cu zece ani mai devreme în condiții misterioase.

Romanele *L'Autre*, 1971, și *Le Mauvais lieu (Locul blestemat)*, 1977, sînt cărți-sinteză în care se reunesc, într-o orchestrare desăvîrșită, marile linii ale întregii opere greeniene. Biografia danezei Karin și cea a francezului Roger puși, în contratimp, în fața problemelor conversiunii religioase, a dragostei pure sau a celei senzuale, se desfășoară pe fundalul ocupației naziste și al perioadei postbelice. Panica, suspiciunea, ura pe care o simte din partea semenilor, dorința de a provoca celorlalți suferință, totul face din Karin "o femeie născută pentru nenorocire".

Le Mauvais lieu redevine scena eternului conflict greenian între inocență și viciu, dar și a sechestrării într-un univers absurd de care ființa - agresată de obiecte - nu se poate desprinde decît prin reverie.

Romanul din 1934 *Les Pays lointains (Tărîmuri de departe)*, reluat în 1987, poate fi mai greu integrat într-o viziune tragică a existenței. Amplă saga sudistă, el conține totuși - ca și nuvelele din tinerețe - cîteva teme ce vor fi dezvoltate ulterior sau schițează tipologii ale marilor romane greeniene. Un ultim text de ficțiune, povestirea *Ralph et la quatrième dimension (Ralph și cea de a patra dimensiune)*, 1991, folosește procedeele fantastice ale cărților din anii '30 și conține marile mituri ale creației greeniene.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă acceptăm în toate cărţile lui Julien Green această dominantă iniţială a angoasei şi a absurdului, care trimite, în acelaşi timp, la filozofia lui Maine de Biran şi a lui Berdiaev sau la primele opere ale lui Camus, revelaţia condiţiei dramatice a eroului - această viaţă privită ca un "eşec jalnic" - apare ca o textură strînsă de motive şi teme, pe care le întîlnim în perspectiva existenţialistă asupra lumii. Fatalitatea şi forţa răului, claustrarea, solitudinea şi plictisul, înstrăinarea individului, obsesia duratei şi frica sînt forme particulare ale acestei angoase care se proiectează în conştiinţa personajelor, forme care se înlănţuie ca tot atîtea date ale personalităţii umane. Ele sînt, în acelaşi timp, componentele acestui univers greoi şi sumbru, etape parcurse în descoperirea "infernului" terestru.

Toate existenţele greeniene sînt strivite de fatalitate[10]. Emily şi Karin, Manuel şi Eliane, Henriette şi Denis sînt urmăriţi de ideea acestei Nemesis, înzestrată cu o logică monstruoasă, care îi transformă în sclavi. Jean "răufăcătorul" şi întreaga serie de personaje ce cunosc dragostea împotriva naturii se abandonează docil sorţii.

Transpunere a episodului Mark - relatat în autobiografie - personajul "străinului" (sau al "străinei"), protagonist sau figură de plan secund, constituie una din multiplele ei reprezentări. Prefigurare posibilă a unei mîntuiri şi a unei fericiri aşteptate de mult timp (englezoaica Elizabeth sosită la plantaţia rudelor ei din Georgia), acest personaj este, cel mai adesea, instrumentul distrugerii celorlalţi, punct de plecare al catastrofei finale.

Mai ales în teatru, apariţia acestui trimis al destinului şi al lumii invizibile este fundamentală. "Te vei gîndi la mine ca la un mesager venit din ţinuturi îndepărtate, care şi-a transmis mesajul şi apoi a dispărut"[11]. El dezvăluie un secret - inocenţa Evangélinei, cauza remuşcărilor şi, în cele din urmă, a morţii lui Philip Anderson - sau o ajută pe Elisabeth (*L'Ennemi*) să-şi accepte vocaţia religioasă. În *Sud*, întîlnirea cu "necunoscutul" îi permite lui Ian să-şi descopere înclinaţiile de invertit şi arată Reginei că sub orgoliu şi sub aparenţa urii se ascunde o pasiune puternică pentru tînărul ofiţer.

Intervenţia fatalităţii este anunţată de titlurile a două romane, care sugerează sursele acestei concepţii despre lume.

Moïra nu este doar numele eroinei - varianta celtică pentru Marie - ci şi o reminiscenţă a destinului grec. Printr-o tehnică abilă, scriitorul prelungeşte tensiunea, creează un efect de suspans, întîrziind apariţia protagonistei pînă spre mijlocul cărţii, cînd ritmul povestirii începe să se accelereze. În primele capitole ea este văzută

Scanned with OKEN Scanner

doar din perspectiva celorlalte personaje. Acțiunea este însă permanent presărată de semne ale fatalității care răvășește viața pură a studentului american Joseph Day. Patul Moïrei, diversele ei obiecte personale care zac în dezordine în camera tînărului, scrisoarea trimisă în seara dinaintea morții, aluziile pe care ceilalți le fac asupra moravurilor eroinei și armele crimei pe care ei le procură involuntar, totul face parte din destinul lui Joseph. El nu mai este stăpîn pe libertatea lui, se consideră un damnat, fără să se poată sustrage acestei fatalități. Chemat de destin către viața angelică, Joseph se crede desemnat de aceeași fatalitate pierzaniei. Moïra este o încarnare a condiției lui care nu-i mai permite să modifice în nici un fel traiectoria existenței[12].

"Jocul complex și tragic al destinului uman", care distruge orice posibilitate de libertate, este reprezentat la Green îndeosebi de Varuna. Mitologia vedică a dat o semnificație profundă acestui zeu, cu o structură cosmic uraniană. "Suveranul magician", infailibil și omniscient, are, în interpretarea lui Mircea Eliade, puterea de a-i lega pe oameni de la distanță și de a-i dezlega[13]. El este înzestrat cu mii de ochi cu ajutorul cărora îi pîndește pe vinovați și pedepsește crimele. Această forță malefică din opera greeniană a fost comparată de R.-M. Albérès cu Providența negativă care domină romanele lui Kafka.

Viața apare ca un fragment incomplet dintr-un lung mesaj. Un lanț misterios călătorește de-a lungul generațiilor și apare în aceleași împrejurări. Uniți, dar în același timp separați, Hoël și Morgana, Hélène și Bertrand Lombard, Jeanne și Louis trec mereu pe lîngă destinul lor adevărat, incapabili să se consacre unui act pur de iubire. Asemenea unor vrăji, inelele "împletite în mod bizar" se înlănțuie în jurul lor, ca povara amintirilor imemoriale ce formează cercul fatal al eternei reîntoarceri.

În afara acestei duble influențe, a gîndirii grecești și budiste, predestinarea răului - care dirijează și mobilurile romanelor lui N.Hawthorne și Faulkner - se explică la Julien Green prin fondul său puritan și protestant, în care păcatul originar amintește de noțiunea antică de Anánke. Ideea ispășirii, viziunea înspăimîntătoare a infernului, dar și caracterul implacabil al fatalității sînt rezultate ale acestor reminiscențe.

Eroii din *Léviathan* vorbesc despre o "necesitate dușmănoasă" care-i distruge după propriile-i capricii, acordîndu-le favoruri sau distrugîndu-i cu răutate și perfidie. Aflat odinioară în așteptarea unui

Scanned with OKEN Scanner

destin fericit, Guéret are sentimentul unei "lupte inegale cu o forță confuză", al unei puteri superioare care-i marchează, cu voința ei, întreaga existență, care-i reglează cursul vieții. "Ce atroce rînduire guvernează lumea (...) Era ca un imbecil legat la ochi pentru un joc de-a v-ați ascunselea și care aude strigîndu-i-se la ureche: Aici! acolo! mai departe! Și el se învîrtea în cerc, mergea la dreapta și la stînga, ridicol și buimac, din zi în zi mai bătrîn și mai dezamăgit"[14].

Pentru Angèle, viața apare ca un tiran nestatornic și înspăimîntător care o împinge la desfrîu, situație în fața căreia ea se resemnează, neputincioasă. "Victima furioasă dar pasivă a sorții", Eva Grosgeorge, amestec de sadism și generozitate, de revoltă și de blazare, consideră libertatea ca o batjocoră. Ea stabilește o atît de perfectă identitate între biografia ei și cea a lui Guéret, năpădit de aceleași gînduri secrete și care-și tîrăște zilele în plictis și nenorocire, încît are senzația unei participări directe la crimă. Vizitarea locului sinistru, temut de întregul oraș, act prin care ea "forțează mîna destinului", devine o preocupare obsesivă. Denunțarea lui Guéret, în momentul în care află că acesta iubește o altă femeie și tentativa desperată de a se sinucide apar ca rezultat al aceleiași fatalități irevocabile. Chiar și Doamna Londe, personaj grotesc, cu un rol bine determinat în desfășurarea dramei, crede în prezența enigmatică a acestei forțe care-i "impune eșecuri teribile" și are spaima superstițioasă de a-și falsifica destinul.

Foarte diferită de noțiunea științifică de determinare, noțiunea metafizică și religioasă de Predestinare, are, în concepția filozofului Henri Gouhier, o valoare tragică, "dobîndind calitatea unei transcendențe", a unei "prezențe ale cărei semne sînt cosmice sau psihice"[15].

Imposibilitatea de a mai trăi după aceleași principii i se impune protagonistei romanului *Adrienne Mesurat* ca un fapt iremediabil, copleșitor, care ține de un mister. Pradă destinului, ea încearcă "sentimentul agreabil de a se abandona sorții" și de a nu mai lupta. Viața unei alte eroine, Hedwige din *Le Malfaiteur*, este plasată sub semnul unei blestem care o ține sub puterea lui. Este un destin obscur și necruțător pe care Hedwige îl urăște din toată inima și dincolo de care nu găsește decît neant: "Vedea derulîndu-se, în imaginație, succesiunea zilelor din copilărie care o împingeau spre clipa insuportabilă trăită acum. A fost adusă pe lume pentru ca într-o seară, într-o cămăruță banală și liniștită, să aibă sentimentul unui

Scanned with OKEN Scanner

dezastru dincolo de care nu se mai afla nimic, fiindcă «mîine» era un cuvînt lipsit de sens"[16].

Pura Elisabeth cunoaşte fascinaţia straniei fortăreţe Fontfroide, în ciuda avertismentelor de a se salva prin fugă. Wilfred acumulează mesajele şi răspunsurile destinului care, printr-un drum infernal, îl va conduce la moarte.

Numeroşi eroi ai lui Julien Green par să ilustreze perfect gravele meditaţii ale lui André Malraux (*Le Temps du mépris*) asupra raportului fatalitate-libertate şi asupra "ireductibilei umiliri a omului hăituit de destinul lui". Laşitatea lui Philippe este explicată prin intervenţia unei forţe invidioase, care nu permite nici o schimbare, îl ţintuieşte locului, îi impune un anume mod de a trăi. Această existenţă, prin care remuşcările răzbesc cu greu, îl înghite în monotonia ei. "Sclav al hazardului", sceptic, dezabuzat, el este incapabil să acţioneze.

Aceeaşi soartă lacomă îl obligă pe Fabien să peregrineze în corpul diverselor personaje, "ca un spectator ce s-ar vedea transportat pe scenă în mijlocul decorului pe care doar cu o clipă mai înainte îl privea din sală"[17]. Alegerea unei soluţii este exclusă pentru nobilul polonez Ian. Libertatea umană fiind concepută ca o povară copleşitoare, individul nu mai este decît jucăria predestinării căreia trebuie să i se supună.

Consecinţă înspăimîntătoare a eredităţii sau, mai rar, neîmplinire socială (Denis, Guéret, Fabien, Wilfred), putere diabolică sau resort interior, fatalitatea se abate asupra fiinţelor cu îndîrjire, împiedică numeroase existenţe să se desăvîrşească, nu le permite să se sustragă obişnuinţelor şi viciilor. Aceste personaje reprezintă cel mai bine în opera greeniană definiţia kierkegaardiană a destinului - "neant al angoasei": "Am înţeles că sîntem orbi şi surzi, că venim din noapte pentru a ne întoarce în noapte, fără să ne imaginăm nimic din destinul nostru"[18]. În ultimul său eseu filozofic, *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'Histoire* (1944), Benjamin Fondane reia această idee kierkegaardiană, potrivit căreia angoasa oferă omului intuiţia neantului, pe care raţiunea "tinde să-l disimuleze". Acest neant care există"*în* fiinţă" întîlneşte Istoria şi Destinul[19].

Una din formele particulare ale obsesiei fatalităţii este meditaţia neliniştită asupra personalităţii unice, asupra tristeţii de a se simţi "mereu acelaşi". Ea este înrudită cu suferinţa pascaliană a contingenţei fiinţei pe care E.Mounier *(Introduction aux existentialismes)* o consideră drept prima mare temă a unei "concepţii

Scanned with OKEN Scanner

deosebit de dramatice asupra existenței umane". Angoasa lui Malraux "de a nu fi decît un om, decît tu însuți", ca și ideea sartriană a similitudinii între naștere și moarte sînt dominate de aceeași fatalitate. În *Tratat asupra desperării* (1849), de Sören Kierkegaard, frica de identitatea fizică și psihică apare ca o personificare a desperării - slăbiciune, suferință pasivă a eului, expresie a unei angoase situate în timp.

Întrebări febrile dar insolubile însoțesc reflecțiile personajelor greeniene, Wilfred și Denis, Hedwige și Jeanne, Ian și Daniel, sau ale scriitorului însuși, în paginile autobiografice: "Cine sîntem?", "Ah! Dumnezeule, de ce sînt eu ăsta?", "De ce eram eu însumi și nu o altă persoană?", "De ce nu sînt ca toată lumea?", "Ceruse ea să vină pe lume?", "Cine sîntem noi?", "De ce m-ai creat?", "De ce acest corp?" Toți vor să părăsească partea superficială a eului pentru a ajunge la regiunile lui secrete.

Sub influența filozofiei budiste și a teoriilor psihanalitice (Jung), romanele *Varouna* și *Si j'étais vous...*, aduc, pentru moment, soluția metempsihozei și a inconștientului colectiv. În dezacord cu secolul lor, Hélène și Bertrand Lombard încearcă o evaziune temporală și spațială. Ei refuză să fie ei înșiși, tată și fiică, nobili din secolul al XVI-lea și evadează din epoca și din corpul lor prin intermediul visului și al magiei. O romancieră din secolul al XX-lea, Jeanne, care scrie biografia Hélènei, vrea nu numai să reînvie experiența ei de viață, dar și să-și însușească personalitatea eroinei de care se simte legată prin amintiri imemoriale. Întîlniri curioase, fenomene paramnezice (impresii de "déjà vécu"), similitudini între ființe și repetiții ale unor situații existențiale sînt semnele acestei memorii ancestrale care se suprapune peste memoria personală a fiecărui individ.

Fabien trăiește cu anxietate "ingeniosul supliciu al identității" care îl condamnă la un "infern subtil", dezgustul de a se vedea prizonierul aceleiași ființe carnale, a unei vieți încremenite în care se plictisește: "Și același gînd straniu îi reveni, *că nu mai voia să fie el însuși*; într-un mod inexplicabil simțea că acest gînd îl îmbogățește sufletește"[20]. În ciuda îndoielilor și pericolelor aventurii, el își oferă iluzia unui act misterios și liberator, "schimbîndu-și identitatea așa cum îți schimbi domiciliul". A ieși din limitele lumii și ale propriului eu înseamnă pentru acest personaj a uzurpa personalitatea altuia. Cu ajutorul Domnului Brittomart - figură modernă a diavolului - el reușește să intre în alte corpuri, reincarnări prin care își satisface

Scanned with OKEN Scanner

dorinţi nemărturisite: bogăţie, forţă, inteligenţă, frumuseţe. Moartea lui Fabien, revenit la starea iniţială, semnifică eşecul oricărei tentative de a sfărîma cercul destinului şi de a refuza condiţia umană.

Paul Claudel - care a studiat persistenţa metempsihozei în civilizaţiile antice - asocia această credinţă cu problema răului, definind-o ca "o necesitate de a găsi o cauză unui rău actual" sau ca "răul comis într-o stare anterioară"[21].

Existenţa greeniană dominată de fatalitate este, în acelaşi timp, guvernată de forţe malefice. Prezenţa lor difuză sau intervenţia insinuantă trebuie raportate la una din principalele nelinişti ale scriitorului. "Moartea fiind condiţia vieţii, Răul care este legat, în esenţă, de moarte, este de asemenea, într-un mod ambiguu, fundamentul fiinţei"[22], notează Georges Bataille.

Descoperirea Satanei de către Dostoievski şi de către romancierii secolului al XX-lea a dat o nouă dimensiune literaturii cu rezonanţe creştine. Apariţia bruscă a acestui personaj tenebros, cu chipuri multiple, în acelaşi timp păcătos, ispititor şi revoltat a introdus în această literatură un element fantastic.

Ocultul are, poate, la Julien Green, mai puţină pondere decît în romanele lui Graham Greene, Carlo Coccioli sau Georges Bernanos. Mai ales la autorul romanelor *Monsieur Ouine* şi *Sous le soleil de Satan*, răul este "un mister" ce "copleşeşte spiritul", o realitate supranaturală care apar într-o viziune halucinatorie. La aceşti scriitori, Binele şi Răul, într-o continuă luptă, au puteri aproape egale. "Vasta nenorocire umană", sensul dramatic al vieţii sînt, în mod necesar, plasate într-o ordine spirituală (cf. G.Bernanos, *Le Crépuscule des vieux*).

Julien Green nu opune o Divinitate înţelegătoare şi atotputernică "anticului adversar care bîntuie printre ziduri". Ca şi în drama religioasă a creatorului lor, exprimată în paginile *Jurnalului*, una din angoasele trăite de eroii greenieni este tocmai îndepărtarea de Dumnezeu, solitudinea în planul transcendenţei, ce corespunde, în filozofia lui Heidegger, situaţiei fiinţei, "aruncată într-un abandon teologic", sentimentului izolării absolute în neant. Diavolul devine şi pentru Denis de Rougemont (*La part du Diable*), "mesagerul Neantului şi al tainelor acestuia". Providenţa crudă, impasibilă în faţa durerilor muritorilor - reminiscenţă protestantă - poate fi şi una din imaginile teribile ale Fatalităţii. Absenţa lui Dumnezeu este, potrivit opiniei lui J.-M. Domenach (*Le retour du tragique*), elementul fundamental, martorul originar şi permanent al tragicului.

Scanned with OKEN Scanner

ieșire. "Adevărata spaimă mă aștepta în camera mea și ea era atît de oribilă încît mă trezea chiar din coșmar"[44].

Una din modulațiile motivului închisorii este capcana, prezentă deja în romanul de tinerețe *Les Pays lointains*: "Îi veni bănuiala că pe nesimțite începe să îndrăgească locurile acelea pe care-și închipuia că le urăște și fu cuprinsă de îngrijorare, ca și cum, căzută într-o capcană, vedea cum aceasta se închide asupră-i"[45].

Plecînd de la acest motiv recurent, Jean Sémolué și Marc Eigeldinger disting două tipuri de personaje greeniene. În această lume cu atmosfera irespirabilă, nu există decît "călăi" și "victime", temniceri - imagini ale destinului - și captivi, ce se zbat să iasă din cursă. "Operele mele sînt cărțile unui prizonier care visează libertatea"[46]. În relațiile ambigue dintre aceste cupluri, ca și în simbolismul spațiului închis, Green regăsește trăsăturile fundamentale ale literaturii contemporanilor săi, Sartre și Simone de Beauvoir. Ele se explică prin dialectica necesitate-libertate, stăpîn-sclav, posesor-posedat, dialectică legată de teoriile existențialiste asupra raportului cu celălalt și asupra alienării libertății. Lipsesc cu desăvîrșire aici poetizarea și spiritualizarea experienței carcerale, ce apar frecvent la scriitorii secolului al XIX-lea.

Oamenii pot trăi drama alterității sau, dimpotrivă, frica de identitatea propriului corp. Sînt indivizi aplecați asupra lor înșiși (Daniel, Denis, Fabien), incapabili să se adapteze vieții, suflete claustrate în solitudine și orgoliu, în pasiuni și vicii - închisori din care rareori te poți salva. Dar, cel mai adesea, captivitatea este formată din lanțurile convențiilor impuse de familie. "Ceilalți", dușmanii, nu mai sînt străinii ci ființe unite prin legături de sînge. Aproape toate relațiile dintre personajele lui Julien Green sînt bazate pe egoism și pe sentimente violente: ostilitate, cruzime, intenția de a face captivă independența ființei mai slabe în raporturile dintre părinți și copii, gelozie feroce, perfidie între surori sau verișoare, lipsă de dragoste, dispreț și minciună între soți.

Încarcerați spațial, eroii lui Green trec și prin experiența timpului-temniță, sechestrare sistematică, senzație atroce, tot atît de înspăimîntătoare ca plictisul. Timpul devine, în secolul al XX-lea, "o categorie estetică și morală a ființei" (Michel Zéraffa).

Conștiința timpului împietrit se însoțește, întotdeauna, cu desperarea; speranța constituie, din contra, după Gabriel Marcel, o traversare a timpului (cf. *Homo viator*, 1944). În filozofie se pune, în

Scanned with OKEN Scanner

primul rînd, chestiunea prezenței timpului în existența umană, avînd în atenție relația dintre eu și realitatea pe care el o determină. Într-un text publicat douăzeci de ani mai tîrziu, Gabriel Marcel considera timpul "proba prin care se creează sau se elaborează un mod de existență"[47], structurarea spațio-temporală condiționînd și stăpînirea realului de către ființa umană.

Deșertul sufletului, propriu unor personaje ca Philippe, Fabien, Emily sau Adrienne, este format, în parte, din înaintarea monotonă, absurdă a orelor, care pun aceleași probleme, dintr-o durată văzută ca o suită de imagini identice. Descoperirea dureroasă a scurgerii inexorabile a zilelor și a fragilității existenței îl conduce pe Manuel, "vizionarul", la ideea de a fi posedat deja de moarte. Pentru Eliane, îndrăgostită fără succes de cumnatul ei, viața este o prăpastie pe care timpul nu reușește să o acopere. Este sentimentul unei temporalități găunoase, lipsite de viitor, întîlnit și în opera lui Sartre. Filozoful subliniază, în *L'Etre et le Néant*, caracterul metafizic al noțiunii de temporalitate; ea nu există decît în funcție de maniera în care conștiința percepe lumea.

Noțiunea de *timp* și raporturile lui cu eul constituie o referință estetică dominantă a literaturii moderne care a propus numeroase mutații. Romanul este realizat acum printr-o interferență de durate: lineară - deschisă - intimă - multiplă, "căutări sensibile prin intensitatea vieții interioare a fiecărui personaj"[48]. Evenimentele sînt reprezentate potrivit opticii acestor personaje care trăiesc acut conștiința temporalității. Sentimentul duratei este, în viziunea lui Georges Poulet, cel care "dă naștere conștiinței de noi înșine ca ființe temporale"[49].

Punctul de plecare al unor mari creații romanești din prima jumătate a secolului al XX-lea: Proust și Virginia Woolf, James Joyce și Thomas Mann, este filozofia bergsoniană, construită pe ideea unei durate trăite de conștiința individuală. Concepută ca o creație liberă, durata are o valoare ontologică și devine adevăratul timp al romanului.

Ca și în cazul solitudinii, ființa greeneană suferă de o dublă angoasă: cea a timpului care se tîrăște încet, "supliciul de a urmări orele în interminabila lor călătorie", și cea a momentelor care duc prea repede spre bătrînețe și moarte. Personajul are obsesia paralelă și ambiguă a unei durate vide și a unei durate pline, despre care vorbește Georges Poulet (cf. volumul colectiv *L'Angoisse du temps présent et les devoirs de l'esprit*). La Eva Grosgeorge, această

Scanned with OKEN Scanner

senzație se manifestă aproape simultan: "Aprindea un chibrit ca să constate, cu un suspin de deznădejde, că se înșelase asupra orei și că-i mai rămînea un timp infinit de suferință"; "Viața nu se va schimba, cu siguranță, zilele vor fi asemănătoare cu cele deja cunoscute (...). Ora pe care o trăia se deosebea însă de celelalte, era un moment excepțional între atîția ani de plictis; trebuia să-și dea seama și să profite"; "Încerca astfel să distrugă orele pe care le așteptase cu atîta desperare"[50].

Pentru Karin și Hedwige, fluxul minutelor înzestrate cu intensitate dramatică poate simboliza o succesiune de ani asemănători, dar și posibilitatea de a uita, evaziunea.

Există totuși momente în care timpul nu mai reprezintă "cel mai mare dușman" (Camus). El este abolit, își pierde realitatea, nu-și mai exercită tirania asupra oamenilor sau își oprește cursa înspăimîntătoare. Sînt momente de "eternitate infernală" în care personajul "își desăvîrșește existența" (G.Poulet). Intemporalitatea se regăsește la Green numai în situații privilegiate care pot da uneori individului impresia de a transcende propria condiție, de a scăpa de împotmolirea în spațiu și în durată. Acestea sînt: nebunia (Daniel, Adrienne, Elisabeth din *L'Ennemi*), fenomenele paramnezice sau falsele amintiri (Hélène, Jeanne, Philip Anderson sau Joël Ferris în *L'Ombre*, Elisabeth din *Minuit*), reveria sau coșmarul (Domnul Edme, Manuel, Louise, Angèle, Fabien sau Guéret, ultimul, refugiat după crimă într-un depozit de cărbuni cu lumini supranaturale).

Dar aceste stări de aparentă fericire provoacă și frica, sentimentul cel mai apăsător pe care îl cunosc raporturile umane în universul nocturn propus de Julien Green. "Relația primară, fundamentală, care îl leagă pe om de real este frica", susține Benjamin Fondane, în volumul de eseuri *La Conscience malheureuse*.

Spaima personajelor, împinsă pînă la limitele extreme, se explică prin importanța pe care romancierul o acordă memoriei ancestrale, imaginației colective, datorită căreia s-a transmis o angoasă ereditară a lumii. Frica reprezintă, mai ales, proiecția amintirilor torturante ale propriei copilării, ale halucinațiilor și obsesiei diavolului, care vor reveni într-un registru fantastic, în povestirea pentru copii *La Nuit des fantômes* (*Noaptea fantomelor*), 1990. În autobiografie, obscuritatea este adesea exorcizată ca teren propice al fricii.

Scanned with OKEN Scanner

Generator de anxietate, în același timp temut și dorit, acest sentiment este adesea asociat cu realitățile sexuale, cu descoperirea răului și a păcatului. "Insolitul este deci privilegiul probabil al martorilor urmăriți de o copilărie bogată în experiențe deosebite. Predispoziția către acest insolit ar presupune spaime nesatisfăcute în explicațiile lor și derute psihologice legate de ceea ce este unul din privilegiile esențiale ale copilăriei: climatul Permanenței"[52].

Fantasticul lui Julien Green, prelungire sau cristalizare a neliniștilor sale existențiale este un "fantastic de apărare". (Celelalte tipuri pe care le distinge Michel Guiomar sînt "fantasticul de înfrîngere" și cel "de cucerire"). Acest prim tip se caracterizează prin tendința naratorului-martor de a exterioriza "Eul profund" sau a se elibera de frica din copilărie "transferînd-o în imagini".

Fantasmă interioară, teroarea-delir este și o senzație fizică; ea umple universul pe care omul îl respiră și-i dă impresia că-și pierde rațiunea. Ea este "acea voce, acel mod de a-ți strînge pumnii ca pentru a ține în loc ceva, acele pulsații oribile în gîtlej"[53], care înaintează "ca un acces de febră", ca "rafalele unei furtuni diabolice" și transformă oamenii în animale hăituite. La asasinul Guéret, ea se traduce prin spaima de a fi pîndit sau arestat și de a o pierde pe Angèle pentru totdeauna sau prin tentația de a reveni la locul crimei.

La Adrienne Mesurat, frica este un fenomen mai complex, compus din febra gîndurilor și a gesturilor. El este amplificat treptat de tăcerea amenințătoare și de umbrele periculoase din încăperi, de melodia insolită a ploii sau de zgomotele surde ale cheilor în broaște. Obsesia culpabilității trezește la ea panica de a fi surprinsă, groaza de oameni, de priviri, de mulțime.

Acest sentiment esențial trăit de personajele greeniene are nuanțe multiple, intensități variate, cauze diferite: frica de obscuritate și de moarte la femeile care locuiesc la Mont-Cinère, frica de corpul lor și de instincte la Joseph Day și Denis, frica de forțele malefice și de necunoscut la Fabien, frica de tristețe, de propriile gîndiri, de mediocritate și de boală la Daniel, Manuel și Wilfred, frica de ceață, de tenebrele propice crimei la Philippe, frica de ridicol și de bătrînețe la Eliane, "frica abjectă și degradantă de război" la eroii din *L'Autre*, frica de stafii la Elizabeth din *Les Pays lointains* și la Hedwige, urmărită - ca Eva Grosgeorge și ca Adrienne - de ideea dedublării. Fără rațiuni aparente, ea "vine din neant și pune stăpînire pe orice ființă omenească într-un moment sau altul al trecerii ei pe pămînt"[54].

Scanned with OKEN Scanner

Romanul *Minuit*, scăldat într-o atmosferă crepusculară, este, prin excelență, cartea fricii devastatoare, a angoasei provocate de "acel element atroce pe care copiii îl numesc întuneric". Viața adolescentei Elisabeth se resimte profund de un traumatism: coșmarul vîrstei de zece ani, figurile grotești ale celor trei mătuși, noaptea sinistră de după sinuciderea mamei în care fetița a avut revelația primului contact cu moartea. "Frica unui copil este o lume a cărei configurație tenebroasă nu este cunoscută deloc de oamenii mari; își are propriul cer și propriile abisuri, un cer fără stele, abisuri fără zori. (...) Simți, mai întîi, ceva asemănător cu o sufocare lentă, ca atunci cînd te îneci, dacă o tulburare fizică poate fi comparată cu una spirituală"[55].

Marea experiență a Elisabethei după cîțiva ani de calm aparent petrecuți în familia Lerat este sosirea la Fontfroide, unde trebuie să-și desăvîrșească educația. Straniu castel în paragină, zidit pe o colină deasupra unei prăpăstii, învăluit într-o penumbră mai înspăimîntătoare decît obscuritatea, Fontfroide este populat de ființe pe jumătate nebune, care nu circulă decît noaptea. Deși au oroare de claustrare, ele nu se pot sustrage dominației Domnului Edme.

Pentru Elisabeth, călătoria prin încăperile castelului reprezintă adevărata aventură, care o atrage și o îngrozește în același timp. "Deasupra unei uși un corb măreț își umfla gușa și ridica spre plafon profilul lui de coșmar (...) Avu o mișcare de spaimă instinctivă în fața monstrului cu mantie cafenie, cu pîntecele alb, mare și gras ca pîntecele unui bancher, bufnița care o privea cu un aer de liniște feroce"[56].

Frica este declanșată, îndeosebi, de contactul cu lucrurile, care dublează greața provocată de contactul cu ființele, dar care acționează și ca o vrajă. Există întotdeauna la personajele greeniene o "veselă agresivitate" (*Le Malfaiteur*) sau o "complicitate magică" (*Le Mauvais lieu*) între om și obiect. Ea este comparabilă cu "intimitatea ambiguă" despre care vorbește Gaston Bachelard sau cu acea "conivență tragică" din cărțile lui Alain Robbe-Grillet, al cărui spațiu romanesc se bazează pe un "univers de relații privilegiate între obiecte".

Un alt argument în favoarea modernității narațiunii greeniene este tocmai acest primat al elementului spațial în defavoarea celui temporal, specific literaturii actuale[57]. Spațiul este cel care devine actorul principal al povestirii. Mai mult decît alte elemente

Scanned with OKEN Scanner

structurale ale romanului, el contribuie la transmiterea mesajului narativ, iar gîndirea contemporană tinde să se spaţializeze.

Importanţa acordată de Julien Green lucrurilor poate fi mai uşor înţeleasă dacă reamintim un aspect al esteticii romancierului vizionar. El se referă la textul literar conceput ca dezvoltarea unei "imagini incitatoare", construit pe repetiţia anumitor motive sau cronotopi - în sens bahtian - în care se asociază coordonata temporală şi cea spaţială. În romanele greeniene se distinge un simbolism al obiectelor, care formează un sistem topologic: pragurile, castelul-închisoare, uşile şi ferestrele, răspîntii îndepărtate, pieţe întunecoase, locuri de întîlnire stranii, poduri goale ce corespund deşertului sufletelor, şantiere şi case în ruine. Aceste ultime reprezentări halucinante ale unor vieţi neîmplinite pot fi integrate în ceea ce Gérard Genette numeşte "o topologie a derutei". Putem adăuga imaginea ambivalentă a cerului înstelat care provoacă fascinaţie, extaz mistic, dar şi teamă. "Ce înseamnă viaţa ei sub puzderia aceea înspăimîntătoare de astre?"[58].

Dintre cele patru elemente bachelardiene ce compun imaginaţia materiei, Julien Green se simte atras de apă şi de foc. În cărţile de ficţiune, el preferă în special conotaţiile lor negative, propuse de Gaston Bachelard.

Sub forma fluviului care se scurge monoton sau a monstrului marin, primul element întruchipează lumea păcatului din *Le Malfaiteur*, laşitatea şi plictisul lui Philippe (*Epaves*) sau ale călătorului din nuvela *Léviathan*, căci în concepţia lui Bachelard, (*L'Eau et les rêves*), "fiinţa făgăduită apei este o fiinţă în derută"[59]. Corelată cu reveria sau crima, apa are un rol bine definit şi în evoluţia altor biografii greeniene (Daniel, Denis, Karin, Hoël), acest element constituind, potrivit aceluiaşi text bachelardian, "un anume tip de destin".

Focul, echivalent al distrugerii, convine perfect dramelor acestor fiinţe care cunosc pasiuni sălbatice ("Noi sîntem creaturi ale focului", spune un personaj din *L'Ennemi*), relaţiilor ostile care se stabilesc între membrii aceleiaşi familii. "Aceste spaţii de ură şi luptă nu pot fi studiate decît dacă ne referim la materiile ardente, la imaginile de apocalips"[60].

Motivul cel mai frecvent întîlnit, legat de angoasă şi de amintiri imemoriale, este, însă, scara, devenită la Green un simbol al vieţii umane. În descrierile viselor din operele autobiografice, scara cristalizează adesea ideea de dorinţă. Această interpretare poate fi

Scanned with OKEN Scanner

susținută și cu afirmațiile lui Gaston Bachelard (*La Poétique de l'espace*), care îi descoperă capacitatea de a traduce spațiul oniric și inconștientul, semnalînd și vitalitatea acestui obiect: "... tot ceea ce urci și cobori reîncepe să trăiască în mod dinamic"[61]. În *La Terre et les rêveries du repos*, scările formează o componentă esențială a "casei onirice", una din "schemele verticale ale psihologiei umane"[62].

În creația ficțională a lui Julien Green, acest decor devine principala scenă a crimelor (*Les Clefs de la mort, Adrienne Mesurat*), a discuțiilor violente (*Mont-Cinère*), dar, cu deosebire, a fantasmelor provocate de spaimă (*Le Voyageur sur la terre, Minuit, La Nuit des fantômes*). Este o reminiscență a unei povești sudiste și a unui coșmar din copilărie relatat în *Jurnal*. "Cînd eram copil visam că eram urmărit pe o scară. Mama mea a cunoscut aceleași spaime în tinerețe. Poate că le-am moștenit și eu"[63].

Pentru Mircea Eliade, scara este unul din cele mai complexe simboluri religioase, care ține de un simbolism al "Centrului lumii". Ea face posibilă "comunicarea dintre diferite nivele ale ființei" și provoacă "o rupere de nivel ontologic"[64]. Imaginile treptelor și procesul escaladării lor sînt adesea întîlnite la popoarele asiatice - mai ales în ritualurile vedice -, dar și în literatura psihanalitică. Semnificațiile lor metafizice sînt multiple, fiind axate pe două direcții: căutarea unei realități absolute și asocierea sentimentului fricii cu ideea morții. Un articol al lui Julien Green din 1946, *La philosophie de l'escalier* - important prin considerațiile asupra activității de creație a romancierului, a cărui imaginație este literalmente bîntuită de această viziune - sugerează o apropiere între lumea-închisoare și scara - cușcă circulară. Putem, în sfîrșit, să descifrăm o influență foarte probabilă a literaturii fantastice anglo-saxone în care, de la Poe la Lovecraft, scara ocupă un loc de excepție. Ea este, în topologia fantastică, în același timp, un spațiu malefic, o imagine a profunzimii și a instabilității, dar și o cale de comunicare între suprafață și adînc[65]. Sînt reunite aici marile teme greeniene, ceea ce explică recurența acestui motiv în aproape toate romanele, de la *Mont-Cinère* pînă la *Le Mauvais lieu*.

În interiorul camerelor-celule se remarcă întotdeauna prezența tulburătoare a unui obiect personal, înzestrat cu o viață subterană, încărcat de voință și care, potrivit explicațiilor date de scriitor într-un interviu din 1963, devine un focar de sugestii. El "vorbește despre solitudine și desperare în limbajul mut al lucrurilor care nu este limbajul oamenilor"[66], limbaj, în aceeași măsură, banal și secret.

Scanned with OKEN Scanner

Jacques Howlett (*Notes sur l'objet dans le roman*) explică această nouă pondere a lucrurilor în literatura contemporană prin influența fenomenologiei și a filozofiilor existenței. Criticul observă că "prin apropierea de aceste obiecte scriitorii încearcă să semnifice anumite concepții ale realității umane și ale lumii"[67]. Ca și în cazul timpului, J.-P.Sartre a insistat, în mai multe texte (*L'Etre et le Néant, L'Homme et les choses,* in *Situations I*) asupra raportului de transce n-dență între obiecte și conștiință - căci "ea este cea care le revelează structura și diversitatea", "care le conferă un sens" -, asupra caracterului metafizic al spațiului romanesc.

Percepția fantastică a obiectelor, descoperirea puterii lor oculte, "limbajul lor de o precizie mută" (*Les Pays lointains*) constituie un șoc penibil, care traduce lipsa de semnificație a universului și degradarea umanului. Ele anunță, cel mai adesea, angoasa eroului greenian. Această angoasă invadează conștiința și ea începe, ca și în romanul *La Nausée* de Sartre, prin "modul absurd al lucrurilor".

Mai mult decît obscuritatea propriu-zisă, spaimele eroinelor din *Minuit* și *Les Pays lointains* sînt produse de forma nedeslușită a obiectelor care dobîndesc noaptea contururi bizare, care se transformă în ziduri și turnuri care le învăluie. Crepuscularul, categorie particulară a fantasticului, se caracterizează, după Michel Guiomar, printr-o suprasaturare a spațiului, prin prăbușirea raționalului. Realul aparent se dizolvă, "decorul obișnuit, banalizat se revalorizează într-un decor cu funcții noi" și această metamorfoză conduce la o "interpretare halucinativă"[68]. Misterul pe care îl degajă orice carte a lui Julien Green, această facultate a lucrurilor de a transmite mesaje, despre care vorbește romancierul în *Le Malfaiteur*, reprezintă o consecință directă.

Cele mai cunoscute definiții ale fantasticului din critica franceză: P.-G.Castex, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière sînt construite pe ideea unei intruziuni a anormalului în lumea familiară ("indescifrabilului", "inexplicabilul"). Fantasticul este un proiect estetic ce "mimează adevărul" și "relativizează verosimilul"[69], în ciuda atenției acordate elementului concret. "După ce au părut simple și naturale ani de zile, survine un moment unic, în care aceleași obiecte capătă un aspect extraordinar, fără îndoială fiindcă s-au manifestat de atîtea ori"[70].

Dereglarea cotidianului în ireal, confruntarea între cele două universuri și transgresarea limitelor lor declanșează la orice ființă

Scanned with OKEN Scanner

implicata în sfera naraţiunii - actant, narator-martor sau cititor - o reacţie tipică: sfîşiere, ezitare, perplexitate, nelinişte, nehotărîre. Pentru P.-G. Castex, fantasticul este adesea legat de "stările morbide ale conştiinţei", el proiectează "imagini ale angoaselor şi spaimelor sale"[71]. În *Minuit*, lumina difuză, zgomotele mult amplificate ce răsună sinistru conferă o însuşire supranaturală realităţii celei mai obişnuite. "Pe podea, perdelele împăturite neglijent o opriră din mers şi simţi cum încolţeşte în ea teama de mai înainte. Aceste pachete diforme luau înfăţişări stranii în lumina spectrală ce cădea peste ele"[72].

Singurele situaţii în care inserarea elementului insolit în real provoacă o "bucurie misterioasă" sau un "farmec nelămurit" sînt acelea în care obiectele familiare vorbesc limbajul copilăriei sau dau senzaţia de vis (*Le Mauvais lieu, Les Pays lointains*).

Încăperile, mobilele, observate în orele crude ale zorilor sau în cele indiferente ale crepusculului devin motive de duşmănie pentru Adrienne, semne premonitorii ale destinului. Crima este peste tot sugerată de veşmîntul negru, ameninţător pe care îl îmbracă decorul şi el accentuează angoasa eroinei. Obiectele - reper al unui pericol nedesluşit - dobîndesc un aspect ciudat şi determină ruptura cu realitatea, o cufundă într-un fel de coşmar. Infernul lui Philippe şi Wilfred sau al unor comparşi din *Le Mauvais lieu* (Brochard şi Gustave) este asimilat cu o cetate blestemată sau cu un oraş monstruos, cu străzi întortocheate, clădiri reci, nepăsătoare şi felinare ostile, prin care viaţa îşi răsfrînge faţa violentă. Locuinţele sordide ale lui Manuel, Daniel şi Fabien rezumă aspectul oribil al unei existenţe fără nici un ideal. Camerele în care sînt închise Karin şi Hedwige au aparenţa unei fiinţe atente, care le spionează.

Există în *Le Malfaiteur* pasaje-cheie, legate de un personaj de plan secund, care reiau episoade din *Partir avant le jour* ce au marcat întreaga copilărie a scriitorului. Félicie (care are drept model pe croitoreasa Sidonie a familiei Green) este o fiinţă cenuşie, pierdută în teroarea de a fi singură pe lume, de a depinde de cei bogaţi, care o confundă cu obiectele şi îi acordă o "condescendenţa amestecata cu milă". În relaţiile obscure, aproape erotice, între umila fată bătrînă şi manechinul Balnchonnet, se află concentrate toate legăturile de spaimă, de posesiune şi chiar de identificare ce există între lucruri şi oameni - călăul şi victima -, angoasă, admiraţie, dorinţa de a se confesa, repulsie, mînie reţinută, sadism, putere de distrugere.

Scanned with OKEN Scanner

Indivizi atrofiați de automatisme și vicii sînt ca și petrificați în masa informă, în aspectul greoi și monoton al locuințelor. Tristeții, emoțiilor, neantului sufletului îi corespund întotdeauna urîțenia esențială, paralizantă, absurdul și vidul decorurilor. "Din acel moment, totul i se păru banal: casele, copacii, chipurile oamenilor. Un univers lipsit de farmec îl împresura ca zidurile unei închisori. Mă plictisesc, gîndi el. Totul mă plictisește"[73].

Spații pustii, "mirosind vag a crimă", au ca fundal frigul, ceața și ploaia, "care plesnește cu un zgomot surd și dur". Frumusețea - aproape exclusiv fizică și însoțită întotdeauna de un element straniu: Odile și Christine, Elisabeth, Louise și Hélène - apare foarte rar în universul romanesc al lui J.Green și este doar atributul copilăriei sau adolescenței. "La dreapta și la stînga, peisajul era mereu același, dar mai sumbru în zilele cu timp urît (...) Un cer fără nici o culoare intensifica înfățișarea dezolantă a spectacolului"[74]. "Vîntul gemea pe coridor și tocmai clătinase trapa hornului. Nimic nu era mai lugubru decît acele sfîrșituri de după amiază în casa imensă"[75].

Aspectul sinistru și de nerecunoscut al lucrurilor, cauză a alienării, poate fi invocat cel mai adesea pentru a crea atmosfera insolitului greenian sau a realismului magic. "În mijlocul nopții se trezi. Lumina pe care o uitase aprinsă îi dezvălui o cameră pe care nu o recunoscu imediat. I se părea într-adevăr că vine din altă lume și că aceste mizerabile fotolii o priveau cu severitate"[76]. Gaston Bachelard indică existența unui fantastic "instrument" de coșmar (cf. *La Flamme d'une chandelle*). "Le mauvais lieu" se confundă adesea la Julien Green și la Georges Bernanos cu "le mauvais rêve".

Pentru J.P.Sartre și T.Todorov, principalul obiect fantastic în literatura contemporană este individul. Locuri blestemate, imobile sau supuse unei mișcări cu atît mai terifiante, sugerează la J.Green fragilitatea existenței și participă la dramele omenești. Categorie de bază - alături de timp - a narațiunii fantastice, spațiul acestor texte are și alte trăsături ca: profunzimea, închiderea, izolarea sau discontinuitatea. Unele descrieri de tip fenomenologic se apropie de tehnica sartriană din *La Nausée* și anunță romanul obiectelor din anii '50.

Opera lui Julien Green conține un mare număr de teme și situații proprii povestirii fantastice clasice. Dintre acestea putem menționa: pactul cu diavolul (*Si j'étais vous...*), mitul dublului și traversarea oglinzilor (*The Apprentice psychiatrist, Ralph et la quatrième dimension*), reincarnarea (*Varouna*), moartea personificată

Scanned with OKEN Scanner

(*Le Visionnaire, Le Malfaiteur*), călătoria inițiatică (*Minuit*), visul labirintic (*Epaves*), locuința care dispare sau cade în ruină (*Minuit, Le Visionnaire*).

Peisajul - în calitatea lui de "conștiință care se spațializează" (Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*) - rămîne însă procedeul privilegiat al acestui fantastic și traduce cel mai pregnant manifestarea imediată a angoasei - frica, "realitatea greoaie ce năvălește și se rostogolește ca un val". Fantasticul devine, în textele greeniene, "cea mai bună măsură a banalității, cea mai potrivită apropiere de insul fără calități, cel mai bun mijloc de a se opune cotidianului"[77]. Funcția sa esențială este de a exprima dezacordul eroului cu universul, anxietatea în fața răului existențial.

Note:

[1] Jean-Paul Sartre, in Gabriel d'Aubarède, *Rencontre avec J.-P. Sartre*, "Les Nouvelles littéraires", 1er février 1951, p.6.

[2] Simone de Beauvoir, *Littérature et métaphysique*, "Les temps modernes", 1er avril 1946, p.1163.

[3] *Idem*, *La Force de l'âge*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1960, p.293.

[4] Gabriel Marcel, *La dignité humaine et ses assises existentielles*, Préface, Aubier, Paris, 1964, p.12.

[5] Julien Green, Interviu cu Roger Cantagrel, "Le Figaro", 3 mars 1953, p.6.

[6] J.-P. Sartre, *Situations I*, N.R.F., Gallimard, 1947, p.25.

[7] Gabriel Marcel *apud* J.Lacroix, *Panorama de la philosophie française contemporaine*, P.U.F., Paris, 1966, p.123.

[8] Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre*, Droz, Genève, 1968, p.150.

[9] J.-P. Sartre, *Situations I, ed.cit.*, p.71.

[10] Pentru a sublinia importanța acestei teme în întreaga literatură contemporană, putem invoca o reflecție, adesea citată, a lui Malraux: "Secolul nostru, în raport cu secolul al XIX-lea, pare a fi o renaștere a Fatalității".

[11] Julien Green, *L'Ennemi, Oeuvres complètes*, t.III, "Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard, Paris, 1993, p.115.

[12] Pentru Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Humanitas, București, 1993, p.87-88, unul din sensurile noțiunii antice de Moïra este "*fatalitatea particularizată*, devenită destin personal și nenorocire predestinată".

Scanned with OKEN Scanner

[13] Mircea Eliade, *Imagini si simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, Humanitas, București, 1944, p.119. V. și Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, Vremea, București, 1942; *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1959.

[14] Julien Green, *Léviathan, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, 1972, p.611.

[15] Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Aubier, Paris, 1952, p.69, 42.

[16] Julien Green, *Le Malfaiteur, Oeuvres complètes*, t.III, *ed.cit.*, p.408.

[17] Julien Green, *Si j'étais vous..., Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.409.

[18] *Idem*, *Varouna, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.798.

[19] Cf. Benjamin Fondane, *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'Histoire*, in vol.colectiv *L'Existence*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1945.

[20] Julien Green, *Si j'étais vous...*, *ed.cit.*, p.874.

[21] Paul Claudel, *Journal*, t.I., "Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard, Paris, 1969, p.189.

[22] Georges Bataille, *La littérature et le mal*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1972, p.32.

[23] Julien Green, *Chaque homme dans sa nuit, Oeuvres complètes*, t.III, *ed.cit.*, p.623.

[24] *Idem*, *Moïra, Oeuvres complètes*, t.III, *ed.cit.*, p.148.

[25] *Idem*, Interviu cu Melchior Bonnet, "Sept", n°108, 1936, p.1.

[26] Denis de Rougemont, *Partea Diavolului*, Fundația Anastasia, 1994, p.128.

[27] Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le Néant*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1966, p.341.

[28] Julien Green, *Epaves, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.142.

[29] *Idem*, *Sud, Oeuvres complètes*, t.III, *ed.cit.*, p.1060.

[30] *Idem*, *L'Autre sommeil, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, p.851.

[31] *Idem*, *Adrienne Mesurat, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, p.443.

[32] *Ibidem*, p.431-432.

[33] *Idem*, *L'Autre, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.979.

[34] *Ibidem*, p.833.

[35] Emmanuel Mounier, *Malraux-Camus-Sartre-Bernanos. L'Espoir des désespérés*, Ed.du Seuil, Paris, 1970, p.162.

Scanned with OKEN Scanner

[36] Julien Green, *Léviathan, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, p.277.

[37] *Idem, Ce qui reste de jour, Journal*, t.IX, 17 novembre 1970, Plon, Paris, 1972, p.268.

[38] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1942, p.60.

[39] Julien Green, *Le Malfaiteur, Oeuvres complètes*, t.III, *ed.cit.*, p.229.

[40] *Idem*, in Robert de Saint-Jean, *Journal d'un journaliste*, Grasset, Paris, 1974, p.315.

[41] Emmanuel Mounier, *op.cit.*, p.26.

[42] Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Nagel, Paris, 1946, p.68.

[43] Gabriel Liiceanu, *op.cit.*, p.48.

[44] Julien Green, *Le Voyageur sur la terre, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, p.44.

[45] *Idem, Tărîmuri de departe*, t.I, Ed.Univers, București, 1990, p.92.

[46] *Idem, Le Revenant, Journal*, t.V, 11 novembre 1949, Plon, Paris, 1951, p.319. Jean Sémolué explică, de altfel, caracterul obsesional al acestui motiv printr-o notație narcisistică din *Mille chemins ouverts* (Grasset, Paris, 1964, p.88): "Fascinat de propria mea persoană, nu reușeam să ies din închisoarea pe care mi-o construisem fără să știu". Această prezență poate fi, de asemenea, legată de o concepție creștină - corpul privit ca o temniță a sufletului - așa cum apare ea în eseul-pamflet *Liberté*.

[47] Gabriel Marcel in vol.colectiv *Entretiens sur le Temps*, Mouton, Paris, 1973, p.11.

[48] Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, Nizet, Paris, 1966, p.12.

[49] Georges Poulet, *Entre Moi et Moi, Essais critiques sur la conscience de soi*, José Corti, Paris, 1977, p.38.

[50] Julien Green, *Léviathan, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, p.743, 786.

[51] B.Fundoianu, *Conștiința nefericită*, Humanitas, București, 1993, p.58.

[52] Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, José Corti, Paris, 1967, p.217-218.

[53] Julien Green, *Epaves, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.41.

[54] *Idem, Tărîmuri de departe*, t.I, *ed.cit.*., p.52.

Scanned with OKEN Scanner

[55] *Idem, Minuit, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.430.

[56] *Ibidem*, p.514.

[57] Cf. Gérard Genette, *Espace et langage*, in *Figures I*, Ed.du Seuil, Paris, 1966. Așa cum am arătat, titlurile alese de Julien Green pentru textele subiective sau cele de ficțiune au o valoare emblematică. De la *Le Voyageur sur la terre* pînă la *Le Mauvais lieu* - sintagmă ce sintetizează întreg universul greenian - și *Les Etoiles du Sud* - trecînd prin *Mont-Cinère, Les Pays lointains, Sud, Terre lointaine*, aceste titluri cuprind deseori metafore sau indici spațiali.

[58] Julien Green, *Tărîmuri de departe*, t.I, *ed.cit.*, p.224.

[59] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *ed.cit.*, p.9.

[60] *Idem, La Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1957, p.18.

[61] *Ibidem*, p.42.

[62] *Idem, La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948, p.104.

[63] Julien Green, *Les années faciles, Journal*, t.I, 4 avril 1933, Plon, Paris, 1970, p.335.

[64] Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Humanitas, București, 1994, p.63.

Pentru Michel Meslin, *Știința religiilor*, Humanitas, București, 1993, imaginea scării conține "ideea unei legături între pămînt și cer"; ea este "arhetipul religios exprimînd o schimbare de stare, o inversare de situații, trecerea de la un mod de existență la altul" (p.230, 231).

[65] Cf. volumul colectiv *Du fantastique à la science - fiction américaine*, Association française d'études américaines, Didier, Paris, 1973. Cel de al treilea sens al scării convine în mod special romanului *Léviathan*, în care una din imaginile generatoare este viziunea lui Guéret coborînd într-o pivniță.

[66] Julien Green, *Le Malfaiteur, Oeuvres complètes*, t.III, *ed.cit.*, p.384.

[67] Jacques Howlett, *Notes sur l'objet dans le roman*, "Esprit", n°78, 1958, p.70.

[68] Michel Guiomar, *op.cit.*, p. 217-218.

[69] Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Libr. Larousse, Paris, 1974, p. 222.

[70] Julien Green, *Les Clefs de la mort, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, p.527.

[71] P.-G.Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1951, p.8.

Scanned with OKEN Scanner

[72] Julien Green, *Minuit. Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.432.

[73] *Idem, Si j'étais vous..., Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.1011.

[74] *Idem, Adrienne Mesurat, Oeuvres complètes*, t.I, ed.cit., p.426.

[75] *Idem, Mont-Cinère, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, p.232.

Michel Guiomar a propus o "topo-analiză" a acestei cărți, bazată pe principii bachelardiene ("Revue d'esthétique", n°1, 1967). Această metodă, care s-ar putea aplica oricărui roman al lui Julien Green, constă în stabilirea unei "concordanțe între psihologia și atitudinile personajelor", plasate în anumite decoruri. Este evidențiată puterea demoniacă a acestor locuri ce "difuzează un rău mai pronunțat, de neînvins" (p.80-81).

[76] Julien Green, *Le Mauvais lieu*, Ed.du Seuil, Paris, 1977, p.96.

[77] Irène Bessière, *op.cit.*, p.249.

Scanned with OKEN Scanner

III. TENTATIVA UNEI EVAZIUNI ÎN AFARA REALITĂȚII COTIDIENE

Plecînd de la o carte celebră a lui Gogol, G.Picon și R.-M. Desnues semnalează două mari categorii de personaje la Julien Green: sufletele moarte și sufletele vii. Alți exegeți propun distincțiile: indiferenții-pasionații, resemnații-disperații. Există, pe de o parte, monștrii, ființele echivoce, prizonierii prejudecăților, fariseii care joacă aceeași comedie socială ca "ticăloșii" lui Sartre. Pe de altă parte, în sistemul personajelor greeniene se remarcă rasa predestinată a vizionarilor, incapabili să se adapteze unei "vieți inautentice" (Heidegger). "Tragicul nu este orice rău, ci răul asumat prin înfruntarea conștientă a limitei"[1]. Categoriile par să se amestece și dau naștere - ca figură esențială în universul greenian - omului hăituit, "călătorul pe pămînt", dublat de un halucinat sau de o "epavă". Acest personaj ocupă, de cele mai multe ori, locul preponderent în povestire.

Ambiguitatea profundă a neliniștii greeniene, bazată pe o ambiguitate a duratei și bipolaritatea angoasă-fericire, pe care Georges Poulet le relevă ca aspecte fundamentale ale vieții afective la Julien Green, este caracteristică nu numai paginilor subiective, ci și operei ficționale. Pentru Miguel de Unamuno, "nu există o speranță mai creatoare decît cea a desperaților"[2].

Descoperirea și căutarea constantă a fericirii constituie pentru eroii lui Green o experiență tot atît de complexă ca și cunoașterea nenorocirii: o fericire care scapă analizei și provoacă o impresie de irealitate (Fabien, Wilfred), certitudinea de a fi un ales la Joseph, credința în dragoste (Hedwige, Elise), căutarea purității și a unei aventuri romanești la prostituata Angèle, contemplarea unui peisaj ce vorbește despre frumusețea lumii (Karin), așteptarea înfrigurată a unui eveniment în aproape toate cărțile.

"De o clipă simțea o vagă tristețe și în același timp o fericire a cărei cauză nu o putea bănui. Spera că în anii care vor veni nu va uita clipa asta stranie în care bucuria și melancolia par să se confunde"[3]. Sentimentele se amestecă adesea, trecerile de la o stare la alta sînt rapide și fără o motivație aparentă, asemănătoare cu cele din paginile *Jurnalului*. În reflecțiile Adriennei existența, mutilată de despotismul tatălui și de propria-i neliniște, se reduce la un ciclu diabolic format din anxietatea ce succede speranței. "Ființa greeniană nu se trezește

Scanned with OKEN Scanner

la viață în nuditatea unui act de introspecție pură, nici în plenitudinea solidarității cu lumea"[4].

Există la numeroși "pasionați" ai lui Julien Green o irezistibilă nevoie de a fugi sau de a se exila. Ei vor să părăsească locuința-închisoare sau corpul lor, să se detașeze de familie, să caute în altă parte o soluție. Este un impuls aproape irațional, căci orice încercare de ruptură se dovedește iluzorie. (Nuvela *Léviathan* este, de altfel, subintitulată *La Traversée inutile*). Green reia tema dostoievskiană a eșecului libertății. Ființa este întotdeauna obligată să se reîntoarcă în cercul sfârîmat pentru moment, căci familia este, în universul romanesc al secolului al XX-lea, "prima figură a obstacolului, dar certitudinea unui ultim refugiu"[5].

După dispariția tatălui, Adrienne se lasă captivată de farmecul fugii, devenită obsesie. Rătăcirile repetate prin orășelele din jur care îi oferă aceeași imagine a remușcării devin un simbol tragic al imposibilității de a se salva. "Ce cîștigase din această călătorie? Nu fusese oare obligată să se întoarcă? Măcar dacă ar fi revenit într-o stare sufletească mai liniștită, cu inima întărită. Nu făcuse altceva decît să se distrugă, să se cufunde într-o melancolie și mai profundă"[6].

Reacție imediată și zadarnică (Eliane, Angèle), fuga este înlocuită cu o întreagă serie de evaziuni virtuale care dau impresia personajelor că se pot smulge din existența lor.

Unul din cele mai importante răspunsuri date angoasei este iubirea, dar, în trăirile intense ale eroilor, se întîlnesc, în mod confuz, simțul fatalității, atracția spre frumusețea fizică sau spre urîțenia provocatoare, spaima de solitudine, accesul către o altă lume. Dragostea Adriennei reprezintă, astfel, o manieră de a exista, "principiul libertății". În interpretarea lui G.Picon, revolta și pasiunea eroinei poartă "marca absolutului". "Adrienne nu-l iubește pe doctorul Marecourt ci pe *celălalt, alt univers*"[7].

Erosul are în opera lui Julien Green implicații metafizice. Legătura dintre Elisabeth și Pierre este singura realitate ce rezistă în fața neantului, a acelui "inexorabil plictis care formează fondul oricărei vieți umane". Potolirea dorinței în aventuri sordide, durere bizară transformată în vertij, care nu aduce niciodată plenitudinea, semnifică totuși pentru Fabien, Guéret sau Henriette o posibilitate de a învinge spleenul.

Emily se căsătorește cu un vecin sărac pentru a scăpa de tirania mamei și a deveni unica proprietară a domeniului Mont-Cinère, dar și

Scanned with OKEN Scanner

pentru a-și afirma personalitatea. Orgolioasa Doamnă Grosgeorge nu simte pentru Guéret o înclinație fizică, ci, mai curînd, o curiozitate pentru un exemplar uman de aceeași specie, o solidaritate în virtutea "ranchiunelor și iluziilor comune". În desfrîul și crimele omului care "a deranjat ordinea lucrurilor", ea contemplă cu voluptate propria-i mizerie morală și simte o satisfacție deplină.

Julien Green este analistul iubirilor neîmpărtășite, a neînțelegerilor tragice. Personajele își ascund la început sentimentele sau fug de ei înșiși, dar, devorați de suferință, ei urmăresc cu încăpățînare persoana iubită. (Ian și Regina, Guéret și Elise, Hedwige sau Eliane). Dramele erotice reprezintă, în majoritatea cazurilor, drame ale refulării sau ale frustrării. "Otravă lentă și subtilă" în *Sud*, continua nevoie de tandrețe devine în *Varouna* "pasiunea profundă și sălbatică născută dintr-o situație falsă și care crește în tăcere în secretul unei vieți banale".

Ura împotriva sexualității, frica de dragostea-capcană (Karin, Joseph, Wilfred, Manuel) se transformă în tentație, acel "delir de neînțeles", "refugiu împotriva desperării și a complicațiilor iubirii" (*L'Autre*). Chiar și adolescenții inocenți, tulburați de un erotism difuz, cunosc fascinația trupului gol: Denis, Marie-Thérèse, Louise, dar, cu deosebire, Elisabeth în *Minuit*. "Nu văzuse niciodată pe cineva atît de frumos ca acest băiat care dormea. Înțelese că instinctul nu o înșelase adineaori cînd își oferise obrazul căldurii respirației lui. Acum nu ar mai fi putut spune dacă era vorba de bucurie, o bucurie neliniștită și sfîșietoare, sau de durerea cea mai bizară și mai atrăgătoare care o făcea să tremure astfel. Îi părea încă și mai misterioasă cauza unei emoții atît de puternice"[8]. Cristalizările sînt rare: dragostea, născută dintr-o ciudată senzație de a fi provocată de interdicții sau dictată de o forță obscură, nu poate fi evitată.

Romancier al "imposibilei comuniuni a sufletelor", cum l-a numit Sartre, Julien Green excelează și în descrierea sentimentelor ambigue, incestuoase (*Varouna, Le Visionnaire, L'Ombre, Le Mauvais lieu*) sau a dragostei împotriva naturii. Inversiunea este pasiunea cea mai funestă, văzută numai în aspectul ei tragic. Rasa "răufăcătorilor" reprezintă, prin excelență, omul hăituit, solitar, repudiat de familie și de societate, descoperind aspectul straniu al înclinațiilor sale și trăind cu luciditate calvarul existenței.

În universul angoasat al lui Julien Green se întîlnesc numeroase forme paroxistice ale pasiunii. Iubirea brutală a lui Guéret, Manuel, Joseph, Serge se situează pe același plan cu

Scanned with OKEN Scanner

"ferocitatea de insectă" sau dragostea-ură ce caracterizează pe Eliane și Marguerite (*Varouna*) - fetele bătrîne geloase, îndrăgostite de cumnații lor - sau pe Eva Grosgeorge și Doamna Plasse, sadice cu bărbații iubiți, ca și cu proprii lor copii: "...dacă Manuel, încovoiat în două, întindea mîna ca să salveze marfa Domnului Ernest, această femeie se prefăcea că strivește degetele tînărului, așa cum ai fi strivit un gîndac sau un păianjen. Îl tîra apoi pe Manuel în cămăruța din spatele prăvăliei și acolo, cu o voce pe care știa s-o facă blîndă, îi adresa reproșurile cele mai jignitoare"[9].

În aceste sentimente ambivalente, morbide, exasperate de plictiseală sau de constrîngeri apare acea dorință sartriană de revanșă: decepțiile tinereții, nevoia de a "poseda libertatea ca libertate" (*L'Etre et le Néant*) și de a reduce pe celălalt la un obiect, satisfacția de a-i impune suferința. Am putea integra în aceeași categorie de pasiuni: instinctul de proprietate devenit idee fixă, în fața căreia orice sentiment cedează (Emily și mama ei), dar și curiozitatea, adevărată robie, care îmbracă forme demențiale în cazul bătrînei Doamne Londe și determină sfîrșitul tragic din romanul *Léviathan*.

Dorințele nerealizate provoacă impulsuri agresive care duc la gesturi desperate. Limita pasiune-moarte fiind foarte labilă, descoperim în numeroase biografii greeniene confuzia între erotism-agonie despre care vorbește Georges Bataille (*L'Erotisme*). Aproape toate cărțile sfîrșesc printr-o catastrofă: nebunie, incendiu, viol, sinucidere, asasinat, din aceeași necesitate imperioasă de a distruge și a se distruge care închide ciclul existenței început prin descoperirea angoasei.

Adrienne și Angèle, pradă dezechilibrului mental, cunosc o ultimă tentativă de a se salva din închisoarea de piatră și din captivitatea sufletului. Doamna Grosgeorge își ratează sinuciderea, după ce l-a predat pe Guéret autorităților. În *Epaves*, *Le Visionnaire*, *Varouna*, *Si j'étais vous...*, *Moïra*, *L'Ennemi*, *Chaque homme dans sa nuit*, *L'Autre*, *Le Mauvais lieu* se remarcă o adevărată obsesie a crimei.

Ian nu poate ajunge la o mărturisire liberatoare. Repetînd drama trăită de unul din strămoșii lui, tînărul ofițer îl pălmuiește pe Erik Mac Clure, îl provoacă la duel lăsîndu-se ucis de el. Alte opere ca *Le Voyageur sur la terre*, *L'Ombre*, *Le Malfaiteur* sfîrșesc și ele prin moartea voluntară a protagoniștilor. Într-o criză de demență, Emily încearcă să-și sugrume fiica vitregă și să incendieze conacul Mont-Cinère, adevăratul obiect al dragostei sale. Focul sugerează,

Scanned with OKEN Scanner

după Gaston Bachelard, "dorința de a schimba, de a brusca timpul, de a conduce orice viață spre sfîrșitul ei, spre lumea de dincolo"[10].

Dar, așa cum observă R.-M.Albérès, în *Histoire du roman moderne*, responsabilităților acestor crime sînt, de cele mai multe ori, relative. Joseph, Adrienne, Hoël, Guéret sînt împinși de forțe irezistibile și ucid într-un fel de transă, această "reverie hidoasă în care înfăptuiești acte pe care nu le-ai fi crezut posibile, acte de crime și de pofte" (*Léviathan*).

Nuvela *Les Clefs de la mort* este descrierea halucinatorie a unei astfel de stări secunde și a oscilării între frică și dorința de a omorî. Aceasta din urmă se insinuează progresiv în inconștientul naratorului Jean, ca o ființă invizibilă ce-și impune voința și oferă instrumentul crimei, fără să-i mai permită o alegere: "...ea era cea care-mi dirija operațiile creierului, îmi regla sentimentele inimii și nu mai rămînea din mine decît exact ceea ce trebuia ca să-mi dau seama de asta și să mă bucur de sclavia perfectă la care eram redus"[11].

Dincolo de aceste atitudini violente, personajele lui Julien Green găsesc alte "adăposturi contra nenorocirilor", amintirile din copilărie. "Categorie cosmologică", după definiția lui Georges Gusdorf, memoria devine la J.Green o importantă sursă narativă.

Structura concentrică din paginile intimiste ale acestui scriitor vizionar este specifică întregii sale creații literare. Ea este axată pe prezența copilului Green, cu frămîntările lui metafizice, cu puternicul sentiment al irealității lumii, care imprimă uneori operei o densă coloratură supranaturală.

Julien Green se întîlnește aici, odată mai mult, cu spiritul operei critice și filozofice bachelardiene, care a exaltat memoria poetică și "permanență în sufletul uman a unui sîmbure de copilărie". În *La Poétique de la rêverie* este pusă în valoare o "copilărie imobilă, dar mereu vie, în afara istoriei, ascunsă celorlalți, deghizată în istorie cînd este povestită, dar care nu are o prezență reală decît în momentele de iluminare a ființei, adică în momentele existenței ei poetice"[12].

Fără a cunoaște aceeași putere de evocare din textele autobiografice, scufundările eroilor greenieni în amintiri, legate de personalitatea lor cea mai intimă, constituie o întoarcere spre esența omului. Timpul memoriei este, prin excelență, un timp subiectiv. Această sondare are o acțiune magică. Alături de vis, amintirile permit personajului să descopere în el o ființă stranie, necunoscută pînă atunci dar și "ceva imuabil care rezistă la transformările anilor".

Scanned with OKEN Scanner

Reînvierea trecutului, tehnica memoriei afective este aceeași ca în scrierile "personale". Amintirea izbucnește în contact cu un peisaj negăsit după ani, cu un loc familiar, cu o senzație provocată involuntar, care fac să renască orele copilăriei, "imagini care alunecă una peste alta fără ordine", dar care urcă spre lumină, se juxtapun, se grupează în cele din urmă cu o precizie minuțioasă (*L'Autre, Si j'étais vous..., Epaves, Varouna, Le Mauvais lieu*).

Acest timp care irupe în conștiință poate fi un simbol al inocenței pierdute, al sentimentelor supuse legii discontinuității (*Moïra, Léviathan, Le Malfaiteur*). Regret al unui ideal distrus pentru totdeauna, el este semnul vizibil al unui trecut ce nu mai poate fi refuzat și provoacă adesea o impresie de dedublare: personajul amintirilor, plasat pentru cîteva clipe în intemporalitate, față cu ființa reală, izolată în durată. Obsesia anilor insuportabili, a nopților neliniștite, a speranțelor de odinioară sau a gestului criminal o sfîșie pe Adrienne, o aruncă în străfundul durerii sau o întovărășește pe drumul infernal al demenței. În teatrul greenian, jocul crud al memoriei îi obligă pe Elisabeth și pe Philip Anderson să se refugieze în nebunie sau să-și pună capăt vieții.

Dar, cel mai adesea, prezența amintirilor provoacă încîntare. Deși efemeră, ea este trăită ca o fericire misterioasă imposibil de descris, ca "o bucurie dincolo de cuvinte", ce salvează de la uitare partea cea mai autentică a ființei. Este existența edenică spre care se îndreaptă nostalgia dureroasă a omului cuprins de angoasă și plictiseală. Copilăria - visată sau trăită - construiește "un cerc magic din care viața cotidiană este exclusă" și salvează pe Karin și Elise, pe Wilfred, Angèle sau Henriette de la desperare totală sau de la sinucidere: "I se părea că dacă rămîne sprijinită de bara de fier putea călători spre ținuturile îndepărtate ce ascund copilăria noastră și, ca odinioară, pe vremea cînd se juca singură, își imagina că fereastra de care se sprijină se desprinde de casă și plutește deasupra acoperișurilor. Amețeala îi crispă trăsăturile feței, dar era fericită și, încetul cu încetul, groaza de a muri o părăsea. Însoțite de un vuiet de apă sau de vînt, zumzetele prelungi ale orașului urcau pînă la ea și realitatea se pierdea în mirajul în care se mișcă și respiră enorma bucurie a primilor ani ai vieții"[13].

Ralph, umilul funcționar care părăsește o muncă anostă pentru a deveni scriitor, bizara Louise și mai ales Elisabeth din *Minuit* - suflet ales, capabil de o viață afectivă intensă, deschisă aventurii și misterului - pot pătrunde mai ușor, pe cărările muzicii, amintirilor și

Scanned with OKEN Scanner

reveriei, în domeniul invizibilului. În concepția lui Bachelard, "reveria copilăriei"- întoarcerea spre trecut - devine o "reverie cosmică". Ea redă ființelor umane "frumusețea primelor imagini" și le transformă în "cei dintîi locuitori ai lumii singurătății"[14].

Fuga adolescentei din casa familiei Lerat, în urmărirea unui frumos necunoscut, are grația și inefabilul evaziunilor onirice. Tînărul reprezintă pentru Elisabeth un feeric "ținut de dincolo", învăluit în ceață și pe care nu-l poate cunoaște decît într-o manieră imperfectă.

Experiența privilegiată, perceperea mnemonică a poeziei copilăriei indică o ruptură cu realul și permite trecerea spre o "lume de iluzii în care anumite lucruri devin adevărate". Eroul greenian, atras de aspectul secret al universului, are "senzația că-și abandonează trupul pentru a zbura în noapte prin imensitatea goală", în căutarea eului său veritabil.

"Explorator mistic al nopții", cum l-a numit P.-H. Simon, sau "aventurier al visului", după expresia lui Albert Béguin, Julien Green cunoaște și tentația iraționalului. Scriitorul îi determină pe eroii lui să descopere ceea ce se ascunde în spatele unui univers iluzoriu, acea "realitate totală a lucrurilor invizibile" care l-a atras și pe Paul Claudel, sursă a unei poezii cosmice.

Acest proces se desfășoară paralel cu experiența onirică înregistrată în *Jurnal*. Romancierul coboară cu personajele sale în zonele stranii ale visului, "cale regală de acces spre izvoarele imaginației", după teoria lui André Breton, sau la limita dintre cele două lumi, în spațiile intermediare dintre starea de veghe și reverie, "mărturie a unei funcții a irealului" care eliberează omul de "funcția realului", potrivit interpretării lui Gaston Bachelard (*La Poétique de la rêverie*).

"Acestei lumi vizibile i se substituie o alta, invizibilă, dar avînd o realitate mai puternică"[15]. Ființa greeniană caută în aceste ultime posibilități de a se sustrage banalului înăbușitor o compensație față de imperfecțiunile vieții, o posibilitate de a ajunge la o "altă lume". Este călătoria rimbaldiană a romancierului vizionar care răspunde chemării "ținutului îndepărtat".

În 1967, odată cu publicarea volumului VII al *Jurnalului, Vers l'invisible*, Julien Green recunoștea atracția imperioasă spre credință și punea întreaga sa operă sub semnul "luptei interioare pentru a putea ajunge la lumina invizibilă". Chiar înainte de publicarea

Scanned with OKEN Scanner

acestei carți, scriitorul a elaborat în creația sa ficțională multiple reprezentări ale "lumii de dincolo".

În meditațiile Domnului Edme, în extazul nocturn pe care-l propune și în ideea disoluției treptate a ființei, se regăsesc influențe ale budismului și, în mod deosebit, fascinația nirvanei. Acest obsedat al nopții adresează discipolilor apelul de a face concurență zilei, de a părăsi în mod voluntar lumea falsă a aparențelor. El preconizează o existență fictivă în "Palatul de Nicăieri" ("Le Palais de Nulle Part"), construcție imaterială, fantastică, "adevărat refugiu contra terorilor acestei vieți, fortăreața sufletului în care nu mai pătrunde ura, în care frica se împrăștie, în care spiritul se scutură de povara epuizantă a minciunilor și a iluziilor"[16]. Elisabeth - fiica celei care s-a sinucis odinioară din dragoste pentru Domnul Edme - este adusă în abația Fontfroide pentru a deveni regina acestui misterios tărîm de dincolo, cu splendorile și promisiunile lui de fericire supranaturală. Ca și Louise din *Le Mauvais lieu*, ea este înzestrată cu acea capacitate a copilului de a crea o lume de viziuni bizare, menționată de Baudelaire în *Un mangeur d'opium*.

"Rațiunea mereu solicitată de vis", descoperirea unei forme de libertate prin viziune, comunicarea cu o lume a misterului definesc alte trei personaje ale romancierului: Daniel, Denis și Manuel. Dacă descrierile viselor din *Le Voyageur sur la terre* au încă un aspect terifiant, povestirea *L'Autre sommeil*, plasată sub semnul unui citat din Pascal, propune o fuziune poetică între cele două spații. Viața onirica este considerată drept existența adevărată în care omul, proiectat spre viitor, este capabil să prospecteze natura lui secretă. Înzestrat cu o privire de vizionar, "facultatea deosebită de a vedea prin ochii trupului ceea ce alții își reprezintă vag cu ajutorul imaginației", Denis distinge această realitate mai intensă decît viața obișnuită, prin care întreaga sa personalitate se simte metamorfozată. Visul devine uneori una din explicațiile raționale ale narațiunii fantastice, el oferă o cauțiune insolitului (într-o variantă a romanului *Minuit* și în ultima versiune, din 1970, a romanului *Si j'étais vous...*). "Visul este - după J.Green - o dispoziție a spiritului de a accepta miraculosul"[17]. Calitatea invizibilului de a fi mai autentic decît vizibilul, de a avea prioritate asupra aspectelor prozaice, este o ambiguitate specifică acestui tip de scriitură. Dominînd nuvelele, sugerat doar în ciclul provincial și în *Epaves*, oniricul formează trama romanului *Le Visionnaire*.

Scanned with OKEN Scanner

Prin alternarea celor trei povestiri - una aparținînd lui Manuel, celelalte două verișoarei lui, Marie-Thérèse - romancierul are posibilitatea nu numai să impună două instanțe narative, dar și să moduleze unghiul de percepere a aceleiași realități. În confesiunile eroinei, ancorate puternic în lumea diurnă, tangibilă și mediocră, urîțenia și tristețea decorurilor apar într-o lumină apocaliptică, mai tulburătoare decît în coșmarurile lui Manuel. Cu ajutorul puterii lui halucinatorii, acesta reușește, în jocurile mentale ale febrei, să se elibereze de "povara lumii reale", de frica instinctivă de ceilalți. Este o aventură stranie, la care el singur are acces. Visul trăit în mod deliberat în castelul Nègreterre, aproape palpabil, cu contururi distincte, îl cufundă într-o lume lăuntrică fabuloasă, care face parte din ființa lui morală, care-i adăpostește grijile și aspirațiile.

Expresie a psihicului adînc, acest spațiu, asupra căruia este proiectată o lumină mai vie, este unul din destinele posibile ale lui Manuel. "Închizînd ultimul dintre caiete mă întrebam dacă vizionarul nu aruncă de fapt asupra acestui pămînt o privire mai ascuțită decît a noastră și dacă, într-o lume care se scaldă în invizibil, prestigiile dorinței și ale morții nu au tot atîta sens cît realitățile noastre iluzorii"[18].

Secțiunea centrală a romanului - *Ce qui aurait pu être (Ceea ce ar fi putut fi)* în care Manuel devine focarul narațional -, ca și paginile finale din *Le Mauvais lieu* sînt revelatoare pentru o altă particularitate a proiectului literar fantastic evidențiată de Irène Bessière: alianța necesară între o primă impresie de irealitate și un realism secund. Acest mecanism, care funcționează în virtutea unei "estetici a deplasării", poate anunța și la Julien Green o "apropiată reconciliere între subiect și real"[19].

"Imaginarul este ceea ce tinde să devină real", spunea și André Breton. Vis și realitate se compun din aceeași substanță sau stabilesc raporturi curioase, miraculosul se aliniază cu sordidul, notațiile precise se asociază riguros și aceleași probleme ale existenței, aceeași greutate apăsătoare a lucrurilor reapar în experiențele nocturne. Eroii greenieni, "care alunecă în regiuni de obicei inaccesibile", caută în vis acel adevăr esențial, cu semnificații profunde, pe care cotidianul îl refuză.

Structuri onirice diverse, caracterizate printr-o aparență de lume concretă, organizată, se bazează pe acumularea de imagini crepusculare variate, cu ingenioase pasaje de la un plan la altul. Cele mai importante sînt cele specifice halucinațiilor - imaginile eidetice -

Scanned with OKEN Scanner

și cele care preced somnul - imaginile hipnagogice. Datorită clarității și vivacității lor, ele "dau un sentiment de realitate care depășește chiar și pe cel al percepției"[20]. Aceste fenomene și viziunea penetrantă asupra "ordinii invizibile" alcătuiesc o dimensiune a existenței în opera lui Julien Green, legată de fatalitate și de amintirile imemoriale. Prezență permanentă, de un relief sesizant, lumea onirică greeniană nu presupune niciodată un joc gratuit, o înregistrare automată, cum se întîlmplă uneori în literatura suprarealistă.

Iradierea constantă a visului și a reveriei în opera lui Julien Green prezintă un dublu aspect. Unele personaje: Elise, Angèle, Henriette, Emily, Hélène, Elisabeth (din *Les Pays lointains, Minuit, L'Ennemi*) cunosc visul-eliberare cu o funcție substitutivă. "Reveria copilăriei" a lui Gaston Bachelard este un "timp al elegiei intime și al regretului care durează", "schița unei metafizici de neuitat"[21]. Ea dă peisajului din *Le Mauvais lieu* acea "irealitate miraculoasă" pe care n-o poate intui decît Louise.

La Marcel Raymond, reveria este puternic legată de memorie. În autobiografia mărturisită sau voalată și în romanul personal ea este permanent "alimentată de un vis difuz în care se amestecă fantasme ale amintirii, ale așteptării, ale angoasei și dorinței"[22].

Acest tip de vis, "care lasă omului toate drepturile la libertate" (André Breton), permite ființei greeniene să se smulgă de pe pămînt și să-și depășească spaimele. "Visul își deschide porțile pentru dezmoștenitul sorții și îl duce *în altă lume*, în regiunile obscure și minunate în care orice dorință se îndeplinește"[23].

Dar numeroase cărți ale lui Julien Green conțin și alte situații onirice, visele-angoasă, studiate cu predilecție de psihanaliză. Ele pot fi interpretate și ca cealaltă ipostază a visului baudelairian, "aventura sinistră" sau "călătoria aventuroasă din fiecare seară". Reverii hidoase, "mai alarmante decît viața de toate zilele", fragmente ale unor abominabile coșmaruri, vise premonitorii sau fantasme agresive ce împing la crime, viziuni dureroase ale nebuniei populează romanele și dramele greeniene.

Potrivit teoriilor lui Freud, visul este o conștiință completă ce înglobează ansamblul emoțiilor din viața cotidiană. "Ar fi ușor să demonstrăm că situația visului care provoacă angoasa nu este altceva decît o veche dorință nerealizată și refulată de mai mult timp"[24]. În delirele obsesionale ale lui Daniel sau Karin, Adrienne și Eliane, Gertrude și Brochard (*Le Mauvais lieu*), insatisfacțiile și adîncimile

Scanned with OKEN Scanner

obscure ale inconștientului izbucnesc sub formă de evenimente psihice halucinatorii.

Întreaga creație greeniană - scrierile subiective sau operele de imaginație - valorifică cele trei limbaje diferit organizate pe care critica psihanalitică (Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*) le descifrează în principalele formațiuni ce funcționează în inconștient: reverie-vis-delir și pe care este fondată activitatea narativă.

În cele din urmă, paradisurile artificiale propuse de Domnul Edme și de ceilalți vizionari se dovedesc a fi tot atît de iluzorii ca și celelalte refugii. În *Minuit*, triumful lui Serge prin seducerea Elisabethei nu este, nici el, decît aparent. Fuga celor doi îndrăgostiți prin coridoarele și încăperile goale ale castelului este, în fond, o apropiere de moarte. În ultimele pagini ale cărții, Fontfroide nu mai este simbolul izolării orgolioase în universul interior. Această locuință fantastică, pînă atunci un spațiu închis, se deschide și devine un veritabil prag spre lumea de dincolo. Elisabeth se abandonează neantului, prăpastiei care o fascinează și gustă cu voluptate întreaga "oroare a distrugerii": "... îi fu frică să nu cadă și se agață de obloane, dar abisul o chema, căci ea îi aparținea din ziua în care, pentru prima oară, se aplecase deasupra stîncilor de culoarea sîngelui, și acum îi vorbea cu vocea lui adîncă și tăcută în limbajul secret pe care nu-l înțeleg decît morții"[25].

Minuit este un exemplu revelator pentru această ultimă ambiguitate care dirijează opera lui J.Green. Dintr-o realitate îngrozitoare, care însoțește frica demențială de la începutul romanului, moartea devine, sub dubla influență a gîndirii budiste și a credinței creștine o sursă de seninătate, marea călătorie a Elisabethei în căutarea fericirii. Tentația căderii vertiginoase și obsesia infinitului, întîlnite în întreaga literatură greeniană, au rezonanțe pascaliene și baudelairiene.

Moartea, anunțată de boală, durere fizică și bătrînețe, este, în primele romane, un spectacol stupid și de neînțeles, supremul nonsens. Julien Green întîlnește aici viziunea existențialistă asupra morții. Pentru Gabriel Marcel (*Etre et Avoir*), ea este o invitație continuă la desperare, căreia filozoful nu-i mai poate opune decît spiritul copilăriei. În operele de tinerețe, Albert Camus vedea în moarte "un act revoltător" (formulă care apare și în memoriile Simonei de Beauvoir). El va construi eseul *Le Mythe de Sisyphe* ca pe un protest împotriva condiției omului "în ceea ce are nedesăvîrșit

Scanned with OKEN Scanner

prin moarte". Jean-Paul Sartre o consideră, în *L'Etre et le Néant*, ca pe o deposesiune definitivă, alienarea permanentă a individului văzut în raport cu un altul.

Pentru André Malraux (*La Voie royale, L'Espoir*), moartea este "proba irefutabilă a absurdității", "conștiința totală a lumii", care "transformă viața în destin". Același raport fatalitate-moarte este subliniat de Georges Bataille (*La littérature et le mal*) și de Etienne Borne (*Le problème du mal*). "Destinul este inevitabil, viitorul deja scris, timpul înghițit într-o eternitate de moarte"[26].

Personajele greeniene care nu acceptă această dispariție definitivă resimt un dezgust fizic instinctiv, panică, "oroare viscerală". "Tot ceea ce știa despre moarte era atroce, strigătele de suferință, apoi acea încremenire de neînțeles și mirosul sinistru despre care auzise vorbindu-se"[27]. Printre descoperirile tragice ale copilului, făgăduit de acum înainte solitudinii și spaimei, moartea este una din cele mai ciudate și mai adînc întipărite în memorie. În critica psihanalitică, ea reprezintă intruziunea definitivă a unei obsesii în inconștientul infantil, tematica specifică lumii de dincolo fiind legată, cel mai adesea, de fenomenele mnemonice.

Evoluția acestui sentiment la Julien Green, foarte evidentă în notațiile subiective, influențează și creația de ficțiune. Moartea nu mai este o izbucnire violentă, ci o prăbușire progresivă (*L'Autre sommeil*) sau o dispariție treptată a eroinei (*Le Mauvais lieu*) în întinderile acoperite de zăpadă, simbol al inocenței.

Ideea existenței unor frumoase regiuni cu contururi nedefinite - "dedal obscur", vecin cu somnul sau "un întins ținut luminos", care solicită suflete permeabile la mister - ca și proiecția către vidul eliberator (*Si j'étais vous..., Epaves, Minuit, L'Ombre, Le Mauvais lieu*) conduc la o perspectivă mai puțin teribilă, care se înrudește cu "marea aventură" a lui Georges Bernanos. Personajele percep atunci o lume intermediară - crepusculară și sfîșietoare - în care viața și moartea se confundă. Ea corespunde "zonei", no man's land format din amintirile oamenilor și din ruinele obișnuințelor lor, care apar în piesele de teatru și în filmele lui Jean Cocteau inspirate din legenda lui Orfeu.

Există, mai ales, patru cărți greeniene: *Chaque homme dans sa nuit, Le Malfaiteur, Le Visionnaire, Le Mauvais lieu*, în care scriitorul creează un climat funebru sau crepuscular. Mască pe care o îmbracă existența, moartea se lovește de setea de viață a tinerilor (Marie-Thérèse, Louise). Ea dă tîrcoale pretutindeni, în fiecare

Scanned with OKEN Scanner

ungher al camerelor şi pe străzi, în marile proprietăţi pustii, în magazine şi biserici.

Imaginile macabre sînt totuşi destul de îndepărtate de viziunea tradiţională. "Bătrîna doică cu figura acoperită de un văl negru" se încarnează în personaje demoniace: Max în *Le Malfaiteur* şi Félix în *Le Mauvais lieu,* sau în femei misterioase, cu un fizic respingător, atrase de suferinţă: Doamna Pauque în *Le Malfaiteur*, Doamna Georges în *Le Visionnaire*. Uneori invizibile dar intuite de ceilalţi, ele evoluează, de obicei, într-un climat de clar-obscur, pîndind fiinţele pe care vor să le posede cu priviri tulburi. "E mai puternică decît mine, n-o mai pot alunga. Cînd va muri tata, va veni să se instaleze la căpătîiul altcuiva. Atrage în mod invincibil pe cei care se tem mai mult de ea, mai întîi pe fratele meu, apoi pe mine (...). Îi place casa asta, continuă Vicontesa, am surprins-o, într-o zi, pipăind, mîngîind zidul, cu un surîs complice"[28].

Le Visionnaire rămîne marele roman al morţii, cu logica ei de coşmar, cu seducţia ei dar şi cu spaimele pe care le generează. În meditaţiile febrile ale lui Manuel, în universul pe care şi-l construieşte în imaginar, ea trimite numeroase avertismente. Moartea apare ca o putere care distruge iluziile şi-i lămureşte pe oameni asupra condiţiei lor. În fond, locuinţa onirică a eroului - acel tenebros castel Nègreterre (nume sugestiv ca şi Fontfroide în *Minuit*) - este proiecţia unei agonii: angoasa bolii, "desperarea de a naufragia în plină tinereţe", "teama extremă de a muri". Sînt convocate aici personaje bizare, marcate de semnul fatal al distrugerii, care se află la marginea vieţii. Chiar şi visul erotic - dorinţa sublimată pentru Marie-Thérèse - nu se poate realiza decît prin sadism şi moarte.

Asocierea erotismului cu sentimentul morţii (Eros-Thanatos) este foarte răspîndită în pictura şi literatura occidentală, chiar şi în cele de inspiraţie religioasă, încă din secolele XVI-XVII. Subiectele macabre dobîndesc un sens erotic în special în arta barocă. Moartea şi actul sexual sînt acum considerate ca o "transgresare", ca "o ruptură", care "smulge omul din viaţa cotidiană" împingîndu-l spre o "lume iraţională, violentă şi crudă"[29].

"Desăvîrşire a unui ciclu, întoarcere la un timp iremediabil pierdut" (Michel Guiomar), moartea este omniprezentă în opera lui Julien Green. Componentă de bază a angoasei sale existenţiale, ea devine şi "ucenicia finală a fiecărei fiinţe", ultima tentativă a personajului greenian de a-şi regăsi libertatea.

Scanned with OKEN Scanner

*

Evaziunile eroilor lui Julien Green eșuează în majoritatea cazurilor. Dar mulți dintre ei încearcă să-și înfrunte destinul și să-și depășească mediocritatea. Lumea lor interioară dobîndește o nouă dimensiune care stă mărturie pentru acea "mobilitate prospectivă" a omului despre care vorbește Emmanuel Mounier.

"Desperarea dominată" (Georges Bernanos), specifică întregului roman creștin, este văzută ca o replică modernă a pariului pascalian și kierkegaardian. Neliniștea "scriitorilor nopții", această dificultate de a exista datorită căreia literatura contemporană a căpătat o nouă semnificație, "schimbîndu-și codul" (cf. Pierre de Boisdeffre, *Les écrivains de la nuit ou la Littérature change de signe*), poate deveni astfel "o formă umană a speranței".

Note:

[1] Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Humanitas, București, 1993, p.48.

[2] Miguel de Unamuno, *L'agonie du christianisme*, Rieder, Paris, 1925, p.29.

[3] Julien Green, *Minuit, Oeuvres complètes*, t.II, Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard, Paris, 1973, p.518.

[4] Georges Poulet, *Mesure de l'instant*, Plon, Paris, 1968, p.338.

[5] Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, Nizet, Paris, 1966, p.45.

[6] Julien Green, *Adrienne Mesurat, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, 1972, p.453.

[7] G.Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1960, p.97.

[8] Julien Green, *Minuit, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.556.

[9] *Idem*, *Le Visionnaire, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.219.

[10] Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1938, p.35.

[11] Julien Green, *Les Clefs de la mort, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, p.560.

[12] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris, 1960, p.85.

[13] Julien Green, *Epaves, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.177.

[14] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *ed.cit.*, p.87.

[15] Julien Green, *Si j'étais vous..., Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.981.

Scanned with OKEN Scanner

[16] *Idem*, *Minuit, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.599.

[17] *Idem*, Préface inédite à *Minuit, Oeuvres complètes*, t.I, *ed.cit.*, p.1431.

Datorită importanței inspirației onirice în opera lui Julien Green, am putea aplica fantasticului său una din definițiile propuse de critica americană pentru această categorie estetică: "o răsturnare onirică a lumii" sau "o oscilare onirică a valorilor" (cf. Maurice Levy, *Du fantastique* in *Du fantastique à la science-fiction américaine*, Association française d'études américaines, Didier, Paris, 1973, p.26).

[18] *Idem*, *Le Visionnaire, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.391.

[19] Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris, 1974, p.247.

[20] Paul Foulquié - Raymond Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, P.U.F., Paris, 1969, p.327.

[21] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie, ed.cit.*, p.19.

[22] Marcel Raymond, *Romantisme et rêverie*, José Corti, Paris, 1978, p.10.

[23] Julien Green, *Comment j'ai écrit Le Visionnaire, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.1392.

[24] Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1969, p.93.

[25] Julien Green, *Minuit, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.617.

[26] Etienne Borne, *Le problème du mal*, P.U.F., Paris, 1958, p.60.

[27] Julien Green, *Minuit, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.432.

[28] *Idem*, *Le Visionnaire, Oeuvres complètes*, t.II, *ed.cit.*, p.370.

[29] Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Ed.du Seuil, Paris, 1975, p.47.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

Am încercat, în această carte, să stabilim o serie de interferenţe între Julien Green şi reprezentanţii conştiinţei tragice, între Julien Green, existenţialişti şi romancierii de orientare creştină şi, mai ales, să-l integrăm pe scriitor în literatura subiectivă a secolului al XX-lea. Se pot face şi alte apropieri cu scriitorii ruşi sau anglo-saxoni, cu Proust, Gide şi Kafka, cu poeţii şi prozatorii onirici. Nu putem însă vorbi, în cazul său, de o influenţă directă, ci, mai curînd, de un "răspuns emoţional şi intelectual" (Georges Poulet, *La Conscience critique*) în faţa unor mari texte literare, religioase sau filozofice, de o serie de rezonanţe sau de afinităţi pe plan metafizic, estetic şi pe cel al creaţiei propriu-zise, care îl situează în anumite familii de spirite.

Am putea relua conceptul modern de intertextualitate despre care am vorbit în *Introducere*. Preferăm aici sensul larg al termenului - raportul dintre toate textele din literatura lumii - sau tipul de intertextualitate pe care îl propune Georges Poulet (*Lecture et interprétation du texte littéraire*): o reciprocitate între două conştiinţe. Această relaţie intersubiectivă, care îl leagă pe un autor de un altul, îi permite "să dea adăpost, în propria conştiinţă, ansamblului de sentimente şi gînduri ce au locuit în altă conştiinţă, mereu vie în totalitatea scrierilor pe care le-a conceput"[1]. Prin descoperirea acestor înrudiri, putem să relevăm importanţa lui Julien Green, în peisajul literelor franceze, ca moralist şi martor al invizibilului, ca scriitor vizionar, obsedat de secretele artei sale, în sfîrşit, ca romancier al condiţiei umane într-o tradiţie dostoievskiană.

Scanned with OKEN Scanner

Julien Green a descoperit el însuși "un eveniment personal incontestabil", mai mult sau mai puțin aparent de la un text la altul, care a acționat uneori împotriva voinței sale, ca motiv al creației literare. Confruntarea dintre scrierile subiective și cărțile de ficțiune pune mai bine în valoare acest "punct de plecare autobiografic". Prezența neliniștită a autorului asigură ansamblului operei greeniene o admirabilă coerență. Scriitorul și personajele sale sînt reunite - în aceeași aventură egotistă - printr-un sentiment comun al angoasei, "revelație privilegiată a ființei" (Heidegger), posibilitate de a ajunge mai ușor la descoperirea eului, la izvoarele personalității.

Explorarea vieții religioase în notațiile cotidiene și în tetralogia autobiografică asigură profunzime meditației existențiale. Autorul *Jurnalului* poate fi situat în descendența marilor nume ale conștiinței moderne preocupate de destinul omului. Este familia reprezentanților angoasei creatoare, care merge de la Kierkegaard pînă la scriitorii existențialiști.

Datorită intensității credinței sale, îl putem însă integra pe Julien Green și în acel curent mistic apărut în Franța între cele două războaie. El se caracterizează, după opinia lui Jacques Maritain și a lui Emmanuel Mounier, printr-o irupere a sentimentului tragic, prin obsesia perfecțiunii și prin încercarea de a restabili adevăratul creștinism în puritatea lui supranaturală. În fața spectacolului oferit de societate, gînditorul catolic aparținînd acestui curent preferă să se retragă în viața lăuntrică. În viziunea lui Louis Lavelle, cunoașterea de sine este "o primă experiență metafizică". "Făcîndu-ne să pătrundem în interiorul ființei noastre, ea ne permite să pătrundem și în interiorul universului"[2]. Filozofia creștină actuală constituie o nouă etapă; ea renunță "să-și fondeze apologetica pe concepțiile tradiționale de ontologism și transcendență", regăsind "vocația pascaliană a unei neliniști existențiale în care participarea la transcendent se va naște din tensiunile cele mai ardente ale vieții sociale a omului"[3].

Suma autobiografică greeniană reprezintă confesiunea unui scriitor care se îndepărtează și se apropie succesiv de Divinitate și care găsește în religie o posibilitate de a medita asupra celor mai grave chestiuni ale ființei, situate în contextul lumii actuale. În ciuda anumitor reticențe de care dă dovadă mai ales jurnalul, operele subiective rămîn documente prețioase pentru a reface itinerarul său spiritual, formația sa intelectuală, pentru a ajunge la o configurare a profilului său uman și literar. Deși mărturii personale ale unui autor

Scanned with OKEN Scanner

aplecat asupra lui însuși, pradă anxietății și, cel mai adesea, îndepărtat de viața publică, aceste cărți ale lui Julien Green - ca și jurnalul lui Kafka, sau amplul autoportret al lui Michel Leiris - examinează marile probleme ale contemporaneității.

În literatura subiectivă, scrisul devine o "modalitate de acțiune" (M.Beaujour, *Miroirs d'encre*), tocmai prin exemplaritatea confidenței. În anii senectuții, opera lui Green, cu deosebire cea intimistă, este însă marcată mai puternic de Istorie. Scriitorul, care se simțea ca un "străin pe acest pământ" (titlul nuvelei din tinerețe revine ușor schimbat în două însemnări din *Jurnal*, la 7 mai 1974 și la 23 septembrie 1984), se vede "îmbarcat în curentul secolului" datorită cărților sale, dar și printr-un interes mai pronunțat pentru evenimentele politice ale epocii.

"Lungă plimbare prin grădina Tuilleries, în timpul căreia m-am gîndit la această viață măruntă pe care o trăiesc, în timp ce în India și Pakistan au loc lupte atroce. Înainte de război, n-aș fi putut surprinde această legătură fiindcă lumea nu-și dăduse încă seama că tot ceea ce se întîmplă într-un colț al universului are repercusiuni în alte locuri și în conștiința fiecăruia dintre noi. Ceea ce nu-i împiedică pe îndrăgostiți să iubească, pe scriitor să viseze, etc. Dar conștiința rămîne neliniștită"[4].

Angoasa scriiturii dublează, la J.Green, angoasa existenței. Întreaga sa concepție asupra operei de artă aparține acelei îndoieli fecunde specifice literaturii secolului al XX-lea[5]. În meditația sa estetică, Green încearcă să descopere resursele cele mai intime ale creației, ajungînd uneori la o sacralizare a actului scriptural.

Textele ficționale ale lui Julien Green trădează interesul pentru psihologia profunzimilor. Utilizînd descoperirile psihanalizei sau procedeele care-i sînt apropiate, el depășește studiul diverselor situații existențiale și ajunge la cunoașterea straturilor subterane ale inconștientului, devenind ceea ce J.-P. Faye a numit "un explorator al abisurilor inexplorate ale omului". Autorul și-a populat creația literară cu damnați și frustrați, care evoluează într-o lumină tulbure. El este, așa cum îl definea Constantin Noica într-o cronică din 1929, un "copleșitor artist de vieți încruntate, firești și tragice". Scriitor vizionar, Green a salvat totuși acest univers romanesc de la o negație totală printr-o fascinantă poezie, prin fuziunea cotidianului și a visului, prin imixtiunea invizibilului în vizibil.

"Realitatea ascuțită" a lumii greeniene, triste și violente, are întotdeauna - după cum afirmă romancierul - "o intenție ascunsă de

Scanned with OKEN Scanner

irealitate profundă". Personajele sale, care pendulează între păcat și grația divină, sfîșiate de pasiuni tragice și încercînd să se salveze prin acte adesea gratuite, amintesc de "oamenii sărmani" ai lui Dostoievski. Creația lui conține și tema creștină a speranței, care se strecoară în acest univers angoasant. "Călătoria spre absolut" (*Jurnal*, 17 februarie 1975) este, după opinia lui Green, cea mai adîncă semnificație a cărților sale. Halucinatorii și fără rezultat, aceste tentative de evaziune ale personajelor constituie un răspuns dat angoasei, o aventură deschisă și o formă de revoltă contra absurdului.

Înfruntîndu-și desperarea, "ființa consacrată morții se înalță spre o existență autentică" (Gabriel Marcel, *L'Homme problématique*). Aspirația spre puritate, spre o lume "cu totul alta" și surda putere a speranței care străbate anxietatea corespund "proiectelor" din filozofia existențialistă. Pentru Kierkegaard, Jaspers dar mai ales pentru Heidegger, la care existența include o dimensiune a viitorului, "proiectele" constituie salturi creatoare ale omului - "ființa depărtărilor" (*Sein und Zeit*) - dincolo de viață.

În timp ce eroii săi nu au putut găsi decît rareori soluții, Julien Green și-a dominat și învins angoasa prin diverse experiențe estetice: lecturi, muzică, pictură ca și prin activitatea literară. André Gide observa că Dostoievski "nu se îndepărtează de durerile sale, ci le asumă în plenitudinea lor", iar personajele nu trăiesc decît în funcție de romancierul însuși. Moștenitor al spiritului dostoievskian, Julien Green a făcut din viziunea tragică asupra existenței, din această "neliniște pozitivă" - considerată de Gabriel Marcel drept un principiu de depășire - materia operei sale; el s-a salvat prin actul creator, prin intermediul artei.

Note:

[1] Georges Poulet, *Lecture et interprétation du texte littéraire*, in *Qu'est-ce qu'un texte? Eléments pour une herméneutique*, José Corti, Paris, 1975, p.77.

[2] Louis Lavelle, *Le Moi et son destin*, Aubier-Montaigne, Paris, 1936, p.26, apud Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, P.U.F., Paris, 1989, p.100.

[3] Roger Garaudy, *Biographie du XX-ème siècle. Le Testament philosophique de Roger Garaudy*, Ed.Tougui, Paris, 1985, p.81.

[4] Julien Green, *Ce qui reste de jour, Journal*, t.IX, 5 décembre 1971, Plon, Paris, 1972, p.337.

[5] Titlul *L'Ere du soupçon*, dat de Nathalie Sarraute volumului de eseuri din 1956, evocă "le génie du soupçon" despre care vorbea Stendhal, în textele sale egotiste, ca despre un semn al modernității literare.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Le livre porte sur Julien Green, écrivain français d'origine américaine, né à Paris en 1900 et devenu l'une des grandes consciences problématiques de notre siècle. Toute la création littéraire de J.Green, son aventure humaine, comme son drame religieux se trouvent sous le signe de sa vision tragique de l'existence.

Le volume comprend, outre une introduction et des conclusions, deux grandes parties: *La personnalité de Julien Green dans sa littérature de confession* et *La condition dramatique du héros dans les oeuvres de fiction de Julien Green.*

Dans les premières sections de *l'Introduction*, nous présentons les étapes de la réception critique de l'oeuvre greenien et les discussions contradictoires qui eu lieu autour de trois problèmes: le bilinguisme de l'écrivain - ses rapports avec la littérature catholique - tradition et modernité dans sa technique narrative. Les critiques traditionalistes ont manifesté, au début, une certaine réserve à l'égard des romans greeniens, qu'ils ont taxés tantôt de naturalistes, tantôt de freudiens. André Gide, Albert Béguin, Gabriel Marcel, Georges Poulet, Jacques Petit et des historiens de la littérature contemporaine comme: R.-M. Albérès, G.Picon, Pierre de Boisdeffre, P.-H. Simon lui ont fait, au contraire, un accueil chaleureux. Ils ont défini Green comme un écrivain visionnaire, tout en insistant, dans leurs exégèses, sur d'autres aspects comme: la portée métaphysique de son oeuvre, la perception poétique de l'univers, l'intrusion de l'irréel dans le réel, le côté onirique ou fantastique de sa création.

Dans une dernière section de *l'Introduction*, nous exposons quelques principes qui ont guidé notre recherche. Nous y proposons une lecture parallèle des deux composantes de l'oeuvre greenien, écrits intimes - livres de fiction, qui se trouvent en contrepoint parfait (24 titres dans le premier groupe, pour 24 ans dans le second). L'écrivain a décelé lui-même "un événement personnel incontestable", plus ou moins apparent d'un texte à l'autre, qui a parfois agi, contre sa volonté, comme motif de la création artistique. La confrontation de ces deux séries de textes qui ont les uns pour les autres des effets spéculaires, de réverbérations permanentes, met mieux en valeur ce "point de départ autobiographique". On peut illustrer de cette manière une idée, souvent invoquée dans la critique littéraire actuelle, selon laquelle l'oeuvre intimiste constitue un métalangage de la fiction.

La construction de notre livre en deux volets repose sur l'existence d'un *espace autobiographique*, notion mise en circulation par le poéticien Philippe Lejeune. Elle concerne la stratégie du texte subjectif dans l'ensemble de la création d'un auteur - le réseau complexe de relations entre tous ses livres -, mais aussi dans l'ensemble de la production littéraire d'une époque. L'oeuvre intimiste et l'oeuvre d'imagination de Julien Green - entre lesquelles s'établit une "réciprocité intersubjective" (Serge Doubrovsky) - s'organisent sur deux grandes coordonnées. Il y a, d'une part, la même anxiété devant le "mal d'exister", la même sensation aiguë du tragique de la vie; d'autre part, tous les personnages greeniens, comme leur créateur, essayent de s'évader hors du quotidien. C'est la présence inquiète de l'auteur qui offre à tout son oeuvre une admirable cohérence.

Nous avons attaché plus d'importance aux écrits subjectifs, vus dans la perspective de la littérature personnelle du XX-e s. Les volumes intimistes structurent les thèmes latents des oeuvres fictionnelles, ils dévoilent les coulisses de l'activité créatrice et contiennent des analyses pertinentes consacrées à la genèse et à l'élaboration des textes. Les livres d'imagination - les contreparties secrètes des écrits intimes - nous intéressent dans la mesure où ils constituent une cristallisation de l'inquiétude existentielle de Julien Green. L'écrivain et ses personnages sont réunis, dans la même aventure égotiste, par un sentiment commun de l'angoisse. Résultats de ses rêves et de ses cauchemars enfantins, ces textes fictifs sont sortis des zones mystérieuses et forment un "journal de l'inconscient"

Scanned with OKEN Scanner

(16 juin 1960), tandis que l'introspection de l'intimiste ne dépasse pas les limites du conscient.

Expérience vécue et création artistique sont comme imbriquées. Et cependant, il ne s'agit pas d'une transposition autobiographique banale. Sans doute, tout romancier peut dire: "Je suis un peu tous mes personnages", mais chez Julien Green, écrivain "introverti" - celui qui tire tous ses héros de lui-même - cette déclaration, qui apparaît dans le *Journal*, correspond à une réalité plus troublante. Le romancier et ses exégètes ont parlé du rôle "d'exorciseur" de la littérature fictionnelle, car c'est par ses personnages que Green avoue ses difficultés d'ordre spirituel, qu'il se délivre surtout de cette "angoisse qu'on porte en soi depuis la jeunesse" (2 février 1954). De là l'atmosphère tragique, l'impression d'enfer terrestre, dominé par le mal métaphysique, par la haine pour les autres et par la crainte que dégagent tous ses livres, où ses hantises prennent d'amples dimensions.

La première partie: *La personnalité de Julien Green dans sa littérature de confesion* comprend trois chapitres. Dans le premier, *Poétique et sociologie du texte intimiste. Le journal et l'autobiographie au XX-e s.*, nous avons envisagé le texte subjectif comme un moyen d'expression préféré des auteurs contemporains. Bien que les conditions d'émergence de la littérature personnelle puissent être déchiffrées dès la fin du XVIII-e s., les réflexions théoriques qu'elle a engendrées sont un phénomène assez tardif. On ne peut parler d'un véritable discours critique sur ces textes que dans les deux dernières décennies. L'intimisme, qui a connu plusieurs paradigmes: classique, romantique, moderne, post-moderne impose aujourd'hui de nouveaux paramètres thématiques et formels. Parmi les diverses orientations de recherche signalons, d'une part, la poétique et la pragmatique du texte et, d'autre part, la sociologie et l'histoire des mentalités. Au confluent des deux directions on peut situer la nouvelle théorie des genres et de leur fonctionnement institutionnel, lié à l'intervention d'autres dispositifs sociaux et culturels.

La place d'exception qu'occupent le journal et l'autobiographie parmi les différentes modalités de la littérature subjective nous a fait nous arrêter plus longuement sur des questions comme: la définition de ces textes et leurs fonctions, la sélection des souvenirs, la phénoménologie de la mémoire et les techniques d'auto-analyse, l'attitude de l'auteur vis-à-vis de soi-même et des événements

Scanned with OKEN Scanner

extérieurs. Nous avons insisté sur le problème des fonctions - le critère essentiel dans la classification des écrits personnels - et notamment sur leur valeur cognitive et référentielle, sur leur rôle comme geste de communication, enfin sur leur fonction critique et poétique. Ce qui assure la complexité de l'acte autobiographique c'est la synthèse de ces diverses fonctions.

Dans le cas des notations quotidiennes, nous avons révélé le fragmentarisme du discours, tout en observant que cette écriture morcelée - manifestation de l'immédiat - peut acquérir finalement un caractère dynamique et structurant grâce à l'intention d'itinéraire spirituel. L'étude de l'autobiographie - qui présente des stratégies formelles différentes - implique également d'autres aspects, à savoir: le régime temporel et le régime diégétique, l'instance et la perspective narratives, l'organisation affective des souvenirs et le découpage des épisodes.

Toutes ces questions forment le projet fondamental des écrits personnels qui suppose un engagement de l'auteur à l'égard de son discours. Dans la notion plus large de projet, on a intégré celle de pacte ou de contrat communicationnel qui met en oeuvre la publication et la réception des textes. L'entrée dans un système commercial devient l'élément déterminant pour l'affirmation du texte subjectif comme genre, l'intimisme étant perçu alors comme valeur publique. Nous avons montré combien les exigences de sincérité et les efforts de saisir les contours d'un moi mobile et contradictoire se sont répercutés dans la conscience des écrivains. Nous avons surtout fait appel aux textes de quatre grands égotistes modernes: André Gide, Julien Green, Michel Leiris, J.-P. Sartre, dont la démarche autobiographique se double d'une activité métatextuelle, plus incitante parfois pour le lecteur que la première. Ces auteurs ont voulu épuiser toutes les ressources de la confession et offrir un discours explicatif qui a contribué à l'apparition d'une nouvelle problématique des genres intimistes.

Nous avons essayé de faire valoir la richesse et la variété de l'autobiographie et du journal de Julien Green. L'ampleur du deuxième chapitre: *La dimension métaphysique des écrits subjectifs greeniens*, par rapport aux deux derniers: *La conception de l'oeuvre d'art* et *La chronique d'une époque* est motivée par l'abondance de ses méditations sur son évolution religieuse, sur la formation et l'approfondissement d'une personnalité, auxquelles s'ajoutent des réflexions générales sur l'existence.

Scanned with OKEN Scanner

La première section de ce chapitre, "*Le miroir intérieur*" (titre emprunté au sixième volume de son *Journal*) situe Julien Green dans la famille des écrivains hantés par eux-mêmes, pour lesquels déchiffrer leurs images intérieures et acquérir l'unité du moi l'emportent sur toute autre préoccupation. La fascination du miroir, présente dans toute confession, doit être associée à la tendance narcissique, à l'introversion et à l'égocentrisme, spécifiques à l'adolescence. Les pages du *Journal* greenien laissent ainsi apparaître une conscience déchirée, une révolte contre soi-même, la sensation de n'avoir pas accompli sa destinée. Les âges de l'écrivain se confrontent dans un dialogue dramatique. L'autobiographie devient davantage une sévère "mise en accusation du jeune homme", un jugement plutôt qu'une justification, ce qui enlève à ces écrits subjectifs tout caractère apologetique. Maintenir une inquiétude créatrice, ne pas s'accepter et se dépasser forment la source de l'espoir et du salut. La tentative de l'intimiste Green rejoint celle du moraliste que l'essence de l'être et d'autres graves problèmes existentiels ne peuvent laisser indifférent. Sa conception, comme celle de plusieurs penseurs et écrivains de notre temps, est dirigée par ce que Miguel de Unamuno a appelé, dans ses "essais douloureux" de 1912, "le sentiment tragique de la vie".

La deuxième section: *Aspects de l'angoisse greenienne* se propose d'analyser l'inquiétude spirituelle, les sentiments du néant et de la mort comme composantes de sa vision tragique du monde. L'anxiété religieuse se base, dans son oeuvre, sur un conflit essentiel, à savoir la dualité corps-âme et le sentiment de la culpabilité qui en résulte. Julien Green assigne un rôle particulier à cette question spirituelle-limite: l'angoisse comme sentiment total du mal, mais aussi comme source de la création littéraire (la théorie du "roman-péché"). Elle a une dimension métaphysique et ethique et explique sa vision chrétienne de l'existant. Nous avons décelé les causes de cette anxiété dans certaines expériences enfantines qui ont profondément atteint le futur romancier, ainsi que dans une rigoureuse éducation protestante, à tendances jansénistes ou dans les traumatismes affectifs dus à des impressions artistiques. Ses crises religieuses qui ont abouti à deux conversions, un virulent *Pamphlet contre les catholiques de France* (1924), plusieurs modulations et symboles de l'oeuvre fictionnelle générés par ses obsessions en sont des conséquences. Si nous avons placé l'angoisse spirituelle de Julien Green dans la lignée saint Augustin-Pascal-Kierkegaard, nous avons

Scanned with OKEN Scanner

examiné les deux autres composantes, le néant et la mort, en relation avec la philosophie existentialiste.

Malgré cette dominante tragique, les oeuvres subjectives de Julien Green n'ont pas l'aspect hallucinatoire de ses romans et de ses drames, car les pages sereines, les tonalités claires sont abondantes dans tous les volumes du journal et de l'autobiographie. La troisième section de ce chapitre: *La libération de l'angoisse. A la recherche d'un équilibre*, s'occupe justement des tentatives de l'écrivain de s'évader hors du cercle étroit de ses inquiétudes. Les meilleures voies d'accès à un autre univers ce sont les rêves, la nature, les souvenirs (personnels, ancestraux ou immémoriaux) et, par-dessus tout, les oeuvres d'art et le travail littéraire.

La description des expériences nocturnes révélatrices, douées d'une valeur poétique, les nombreuses méditations qui composent une vraie esthétique du rêve ou des autres phénomènes crépusculaires - dans le sillage des travaux de Gaston Bachelard, d'Albert Béguin et de Marcel Raymond - font de Julien Green un nom marquant de l'onirisme français du XX-e s.

En parlant de ses paysages, nous avons remarqué la différence qui existe entre les descriptions étranges des romans - où se projettent ses angoisses - et les décors des oeuvres personnelles qui sont, dans un langage bachelardien, des espaces heureux ou des espaces d'intimité.

L'une des directions de la tétralogie autobiographique, comme de l'ensemble de la création greenienne, est de rejoindre, par des visions successives, les rêveries vers l'enfance, qui sont, par excellence, des rêveries d'évasion. Tous ses livres - ainsi qu'un grand nombre de romans du XX-e s. - sont dominés par la définition baudelairienne que Georges Bataille a proposée à la littérature - celle d'être "l'enfance retrouvée". "Tout ce que j'écris procède en ligne droite de mon enfance", avoue Julien Green, dans une notation du *Journal* de 1931. L'unité de l'oeuvre greenien (romans, nouvelles, pièces de théâtre et écrits subjectifs) s'explique aussi par la structure concentrique liée à cette "permanence dans l'âme humaine d'un noyau d'enfance" dont parle G. Bachelard. L'exploration à laquelle l'auteur soumet son passé affectif, ses réflexions sur le mécanisme de la mémoire involontaire et sur les associations mnémoniques libres, le vif sentiment de l'action destructrice du temps - vu comme élément de dislocation et d'intermittences et comme symbole

Scanned with OKEN Scanner

inévitable de la mort - nous ont permis un parallèle avec Marcel Proust.

Une série d'impressions artistiques consignées dans les écrits intimes et appartenant à des domaines divers - littérature, peinture, musique - peuvent être intégrées dans la même aventure magique du temps retrouvé. C'est surtout l'acte d'écrire qui a, dans son cas, un puissant rôle cathartique. La création littéraire l'a aidé à trouver au fond de l'imaginaire ses "problèmes démesurément grandis jusqu'à atteindre des proportions terrifiantes" (2 février 1949). Elle lui a donné le moyen d'arriver à un équilibre et d'acquérir un sens de l'existence. Les textes subjectifs de Julien Green ont ce double caractère: confession - carnet d'écrivain, idéal vers lequel tend tout l'égotisme moderne.

Le côté autoréflexif du discours littéraire greenien apparaît dans certains romans (la technique de la mise en abyme dans *Varouna*), dans des essais, des interviews ou dans quelques préfaces succinctes. Les méditations sur la psychologie de la création artistique se trouvent surtout dans ses notations au jour le jour, ce qui donne à la pratique égotiste une dimension critique.

L'esthétique greeniene (le chapitre *La conception de l'oeuvre d'art*) este centrée sur l'idée de la faculté visionnaire du romancier. Muni,- comme le poète voyant de Rimbaud - d'un "regard second", il a la possibilité de pénétrer dans les régions secrètes pour découvrir ce qui se cache derrière les apparences et de transposer dans les pages de ses livres les mouvements qui se déroulent sur son écran intérieur. Nous avons retenu notamment un côté de cette esthétique du roman, que nous avons regardé selon l'optique de Gaston Bachelard et d'autres théoriciens de l'imaginaire. Le point de départ est toujours placé, chez J.Green, sous l'invocation d'un souvenir visuel ou auditif, d'une réminiscence de la mémoire ancestrale, des objets ou des lieux privilégiés qui ont hanté, pendant longtemps, l'esprit de l'écrivain. Ils constituent "l'image génératrice" de l'oeuvre ou son "image nourricière" (G.Bachelard), qui assure la cohésion de l'ensemble. Le *Journal* greenien contient de nombreuses considérations sur l'essence créatrice et la dynamique des images, sur leur technique d'association et sur leurs lois de fonctionnement.

Une autre question que nous avons abordée c'est la manière pénétrante dont l'auteur a analysé ses rapports avec l'écriture et a médité sur les difficultés du travail littéraire. Ses réflexions sur les vertus et les limites du langage, sur les nécessités de l'effort

Scanned with OKEN Scanner

continuel - les "affres" flaubertiennes du style s'appellent chez lui "la bataille avec les mots" - expriment la vive conscience d'un artiste en quête des ressources les plus intimes de la création et qui arrive parfois à une sacralisation de l'acte scriptural.

Dans un dernier chapitre concernant les écrits subjectifs de Julien Green (*La chronique d'une époque*), nous avons voulu corriger une certaine image fausse, celle d'un écrivain complètement détaché de la contemporanéité. Malgré les déclarations répétées sur la difficulté de vivre au milieu du monde actuel - source d'aliénation qui menace la liberté individuelle - les grands événements politiques et artistiques ne peuvent manquer à la confession d'un être si intéressé à l'existence humaine.

La seconde partie du livre: *La condition dramatique du héros dans les oeuvres de fiction de Julien Green* est divisée en trois chapitres: *Le sentiment tragique de l'existence dans la littérature du XX-e siècle, Formes d'angoisse vécues par les personnages - cercles de "l'enfer" greenien, La tentative d'une évasion hors de la réalité quotidienne.*

Le premier chapitre représente un tour d'horizon sur la littérature de la condition humaine de notre siècle. La perception du tragique y devient un élément important de la nouvelle esthétique romanesque et les écrivains cherchent dans les significations cachées des choses des vérités de nature spirituelle.

En nous appuyant sur une affirmation sartrienne (*Situations I*), selon laquelle "Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier", nous avons étudié - dans le deuxième chapitre - les livres de Julien Green en rapport avec ses expériences philosophiques et religieuses. Nous avons pourtant réuni les diverses oeuvres sous le signe de la même constante, de la même dominante initiale - le climat permanent d'angoisse et d'absurde. Les formes particulières de cette angoisse: la fatalité et la puissance du mal, la claustration et la solitude, l'ennui et l'obsession de la durée sont des étapes parcourues par les personnages greeniens dans leur découverte de "l'enfer" terrestre. Elles aboutissent à l'image du monde-prison, à la fois spatiale et temporelle, qui symbolise, entre autres, l'idée de finitude impliquée dans la condition de l'individu. Les espaces clos, le cheminement monotone et absurde des heures, les occupations médiocres, devenues presque hallucinatoires par la répétition stupide des mêmes gestes, les relations avec les "autres" sont résumés dans ce symbole de la geôle.

Scanned with OKEN Scanner

L'un des sentiments essentiels qu'éprouvent les héros greeniens, c'est la peur, déclenchée surtout par le contact avec les choses, présences bizarres à l'intérieur des chambres-cellules. La primauté des objets dans le roman contemporain s'explique par l'influence de la phénoménologie et des philosophies de l'existence. Dans le cas de Green, intervient aussi l'esthétique du romancier visionnaire qui conçoit son texte fictionnel comme le développement d'une "image incitatrice" et le construit sur la répétition de certains motifs obsessionnels.

Le chapitre finit par quelques observations sur le fantastique de Julien Green - vu comme le prolongement de ses inquiétudes existentielles - et sur son réalisme magique. Les plus connues définitions du genre qui circulent dans la critique française (P.-G.Castex, Roger Caillois, J.-P.Sartre, Tzvetan Todorov, Irène Bessière) tournent autour de l'idée d'une intrusion de l'anormal dans l'univers familier. La perception fantastique des objets, la découverte de leur pouvoir occulte provoquent un choc pénible qui prélude à l'angoisse du héros greenien. On peut révéler, dans ces livres, plusieurs thèmes propres au récit fantastique classique. Mais le paysage - dans sa qualité de "conscience qui se spatialise" (Louis Vax - *La séduction de l'étrange*) - reste le principal procédé de l'insolite. Il traduit le mieux la manifestation immédiate de l'angoisse - la peur, qui exprime dans la création de Julien Green le désaccord avec le monde, son anxiété devant le mal existentiel.

L'abiguïté profonde de l'inquiétude greenienne, fondée sur une ambiguïté de la durée, la bipolarité angoisse - bonheur, que Georges Poulet (*Mesure de l'instant*) considère comme les aspects fondamentaux de la vie affective chez Julien Green, caractérisent non seulement les pages autobiographiques, mais aussi son oeuvre de fiction. Ce n'est pas par hasard que le bonheur se retrouve surtout dans les tentatives de se soustraire à l'univers-prison (le troisième chapitre). La fuite - l'abandon de la famille - réaction immédiate et inutile, est remplacée par toute une série d'évasions virtuelles, qui donnent l'impression aux personnages de transcender leur condition. Il s'agit, premièrement, de l'amour - qui atteint des formes paroxystiques - et des impulsions agressives, qui les conduisent aux gestes désespérés.

Au-delà de ces attitudes violentes, il y a les souvenirs qui font irruption dans la conscience et sauvent de l'oubli ce qu'il y a de plus authentique dans l'homme. Expérience d'élection, la perception

Scanned with OKEN Scanner

mnémonique de la poésie enfantine indique une rupture avec le réel et livre passage aux différentes représentations de l'irréel. L'écrivain plonge avec ses personnages dans les zones étranges du rêve - un rêve-libération, à fonction substitutive, mais aussi un rêve-cauchemar où éclatent les profondeurs obscures de l'inconscient - et, de préférence, à la limite des deux mondes, dans la région intermédiaire de la rêverie. L'irradiation constante du songe, les structures oniriques diverses, qui ont l'apparence d'univers concret, organisé, reposent sur l'accumulation des images crépusculaires variées, avec d'ingénieux passages d'un plan à l'autre.

Finalement, l'extase nocturne et les "paradis artificiels" proposés par les personnages visionnaires (*L'Autre sommeil, Minuit, Le Visionnaire*) s'avèrent être aussi illusoires que les autres refuges. La dernière tentative du héros de trouver la liberté, la grande présence qui domine l'oeuvre greenien est la mort. Nous avons examiné ce thème en le rapportant à l'évolution de ce sentiment dans les notations subjectives de Julien Green ou en le confrontant avec la conception sur la mort de ses grands contemporains: Albert Camus, J.-P.Sartre, Gabriel Marcel, André Malraux, Georges Bernanos, Michel Leiris.

Les personnages de Julien Green, écartelés entre le péché et la pureté, déchirés par des passions tragiques, sont animés de la recherche fiévreuse de l'absolu. Si leur univers trouble n'est pas marqué du signe de la négation totale c'est grâce à la fusion du quotidien et du rêve, à l'immixtion de l'invisible dans le visible. Même si leurs évasions sont manquées dans la plupart des cas, ils essayent d'affronter leur anxiété. C'est par l'espérance que leur monde intérieur acquiert une nouvelle dimension, qui témoigne de la "mobilité prospective de l'homme" dont parle Emmanuel Mounier (*Introduction aux existentialismes*).

A l'encontre de ses héros qui n'ont pu trouver que rarement une issue, Julien Green a dominé et vaincu l'angoisse par diverses expériences esthétiques. André Gide observait que Dostoïevsky "ne se détourne pas de ses douleurs, mais les assume dans leur plénitude" et que ses personnages ne vivent qu'en fonction du romancier même. Héritier de l'esprit dostoïevskien, Julien Green a fait de sa vision dramatique de l'existence, de cette "inquiétude positive" - considérée par Gabriel Marcel (*L'Homme problématique*) comme un principe de dépassement - la matière de son oeuvre, en se sauvant par l'acte créateur.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

I. *OPERA LUI JULIEN GREEN*

Pamphlet contre les catholiques de France (signé Théophile Delaporte), Editions de la Revue des Pamphlétaires, Paris, 1924.

Mont-Cinère, Plon, Paris, 1926.

Suite anglaise (*Samuel Johnson, William Blake, prophète, Charles Lamb, Charlotte Brontë*), Cahiers de Paris, Paris, 1927.

Adrienne Mesurat, Plon, Paris, 1927.

Un puritain homme de lettres, Nathaniel Hawthorne, Editions des Cahiers libres, Paris /1928/.

Léviathan, Plon, Paris, 1929.

Le Voyageur sur la terre (Le Voyageur sur la terre, Les Clefs de la mort, Christine, Léviathan), Plon, Paris, 1930.

L'Autre sommeil, Nouvelle Revue Française, Paris, 1931.

Epaves, Plon, Paris, 1932.

Le Visionnaire, Plon, Paris, 1934.

Minuit, Plon, Paris, 1936.

Journal, t.I-X (1928-1976), Plon, Paris, 1938-1976, t.XI-XIV (1976-1990), Ed.du Seuil, Paris, 1982-1990.

Varouna, Plon, Paris, 1940.

Memories of Happy Days, Harper and Brothers, New York, 1942.

Quand nous habitions tous ensemble, Editions de la Maison Française, New York, 1943.

Si j'étais vous..., Plon, Paris, 1947.

Moïra, Plon, Paris, 1950.
Sud, Plon, Paris, 1953.
L'Ennemi, Plon, Paris, 1954.
Oeuvres complètes, t.I-X, Plon, Paris, 1954-1960.
Le Malfaiteur, Plon, Paris, 1956.
L'Ombre, Plon, Paris, 1956.
Chaque homme dans sa nuit, Plon, Paris, 1960.
Journal, (1928-1958), Plon, Paris, 1961.
Partir avant le jour, Grasset, Paris, 1963.
Mille chemins ouverts, Grasset, Paris, 1964.
Terre lointaine, Grasset, Paris, 1966.
Journal, t.I (1926-1934), Plon, Paris, 1970.
L'Autre, Plon, Paris, 1971.
Oeuvres complètes. Préface de José Cabanis. Introduction par Jacques Petit. Textes établis et annotés par Jacques Petit, t.I-III "Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard, Paris, 1972-1973.
Qui sommes nous? Discours de réception à l'Académie française, Réponse de Pierre Gaxotte, Plon, Paris, 1973.
Jeunesse, Plon, Paris, 1974.
Liberté, Julliard, Paris, 1974.
Le Mauvais lieu, Plon, Paris, 1977.
Le langage et son double (Julian Green traduit par Julien Green), coll. "Points", Ed.du Seuil, Paris, 1987.

Traduceri în limba română

Leviathan, Traducere și prefață de Modest Morariu. Ed. pentru literatură, București, 1968.
Miezul nopții, Traducere de Lucia Demetrius, Ed.Univers, București, 1970.
Manuel /Le Visionnaire/, Traducerea de Lucia Demetrius, Prefață de Laurențiu Ulici, Ed.Univers, București, 1972.
Jurnal, Antologie, traducere și prefață de Modest Morariu, Ed.Univers, București, 1982.
Tărîmuri de departe, t.I-II, Traducere și note de Angela Cișmas, Ed. Univers, București, 1990.
Noaptea fantomelor, În românește de Laurențiu Bîla, Ed.Universalia, /1990/.
Varuna, În românește de Getta Săvescu Slătineanu și Stroe Const.Slătineanu, Ed.Galaxia, București, 1992.

Scanned with OKEN Scanner

Omul și umbra sa, În românește de Alina Beiu-Deșliu, Ed.Albatros, București, 1994.

Fratele Francisc. Francesco d'Assisi, Traducere de Maria Ivănescu, Ed. Științifică, București, 1995.

Interviuri cu Julien Green

Aubarède, G. de, *Rencontre avec Julien Green*, "Les Nouvelles littéraires", 4 mars, 1934, p.1, 6.

B.P., *Dans l'édition de son Journal en un volume, M.Julien Green a ajouté des pages inédites*, "Le Figaro littéraire", 10 juin 1961, p.4.

Bourin, André, *Green et Troyat m'ont dit: Nous n'avons pas choisi la France*, "Les Nouvelles littéraires", 25 mai 1950, p.1, 2.

Cantagrel, Roger, *Chacun de mes personnages meurt d'être seul, nous dit Julien Green*, "Le Figaro", 3 mars, 1953, p.6.

Chalon, Jean, *L'immortalité passe par la Coupole de la Pléiade. Julien Green en habit grenat*, "Le Figaro littéraire", 18 mai 1970, p.23.

Chalon, Jean, *A l'occasion de la publication de L'Autre, Julien Green a défini le crédo du bon romancier*, "Le Figaro littéraire", 8 février, 1971, p.23.

Chapsal, Madeleine, *Un entretien avec Julien Green*, "L'Express", 18 juin, 1964, p.27-28.

Dard, Michel, *Visites: M.Julien Green*, "L'Action française", 21 mars 1929, p.5.

Delpech, Jeanine, *Retour d'Amérique. Julien Green nous dit.* "Le littéraire", 18 octobre 1945, p.5.

Dupré, Guy, *Green: mon premier roman optimiste*, "Arts", 27 avril 1960, p.1, 10.

Fumet, Stanislas, *Entretien avec Julien Green. Ce que j'ai voulu faire c'est mon examen de conscience*, "Arts", 27 mars 1963, p.1, 5.

Juin, Hubert, *Un livre: Partir avant le jour, un écrivain: Julien Green*, "Les Lettres françaises", 2 mars 1963, p.3.

Kyria, Pierre, *Julien Green: Etre sincère c'est un don des dieux*, "Le Magazine littéraire", octobre 1972, p.17-19.

Melchior Bonnet, Chr., *Avec Julien Green*, "Sept", n°108, 1936, p.10.

Morelle, Paul, *Julien Green ou le refuge de Paris*, "Paru", 15 février 1964, p.17-20.

Scanned with OKEN Scanner

Noël, Maurice, *Avec Julien Green*, "Le Figaro", 20 mars 1934, p.5.

Picon, G., *Entretien avec Julien Green*, "Le Littéraire", n.17, 1946, p.1.

Pierre, Victor, *Visite à Julien Green*, "Gazette des Lettres", 15 mai 1951, p.58-60.

Sevant, Henry-Jean, Interviu cu Julien Green, reprodus în "Tribuna", Cluj, 4 mai 1989, p.11.

Thierry, A., *Avec Julien Green. Après sa réception à l'Académie royale de Belgique, Julien Green nous dit: J'ai d'abord été peintre*, "Arts", 21 décembre 1951, p.1, 10.

xxx, *Julien Green répond à 12 questions sur son Journal*, "Arts", 7 juin 1961.

Alte 53 de interviuri au fost publicate în *Oeuvres complètes*, t.I-III, "Bibliothèque de la Pléiade", N.R.F., Gallimard, Paris, 1972-1973.

II. *REFERINTE CRITICE DESPRE JULIEN GREEN* (selectiv)

Albérès, R.-M., *Green et la dépossession*, in *Les hommes traqués*, Albin Michel, Paris, 1953, p.113-154.

Béguin, Albert, *Julien Green*, in *La réalité du rêve. Création et destinée*, t.II, Ed.du Seuil, Paris, 1974, p.297-310.

Bernier, Fernand, *Le sentiment religieux chez Julien Green*, Québec, "Revue de l'Université Laval", n°1 1962, p.420-444, n°6 1963, p.520, 528, n°7 1963, p.611-633, n°8 1963, p.716-729.

Bernanos, Georges, *A propos de Mont-Cinère de Julien Green*, "Biblio", n°10, 1949, p.12-15.

Blanchard, Pierre, *L'éducation biblique de Julien Green*, "Bible et vie chrétienne", n°52, 1963, p.72-85.

Blanchard, Pierre, *Ferveur biblique et inquiétude charnelle*, "Bible et vie chrétienne", n°58, 1964, p.72-78.

Blanchet, André, *Julien Green* in *La littérature et le spirituel*, t.II, Aubier, Paris, 1960, p.127-208.

Brisville, Jean Claude, *A la rencontre de Julien Green*, La Sixaine, Gand, 1947.

Brodin, Pierre, *Julien Green* in *Présences contemporaines*, t.I, Nouvelles éditions Debresse, Paris, 1954, p.265-284.

Brodin, Pierre, *Julien Green*, Ed.Universitaires, Paris, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

Carrel, Jeanine, *L'expérience du seuil dans l'oeuvre de Julien Green*, Juris Druch Verlag, Zürich, 1967 /teză de doctorat/.

Cooke, M.Gerard, *Hallucination and Death as Motives of Escape in the Novels of J.Green*, The Catolic University of America Press, Washington, 1960 /teză de doctorat/.

Desnues, R.M., *Julien Green* in *Des auteurs et des hommes*, Ed. Fleurus, Paris, 1961, p.439-487.

Eck, Marcel, *La genèse d'une angoisse, essai de psychanalyse de Julien Green*, "La Table ronde", mai 1964, p.130-144.

Eigeldinger, Marc, *Julien Green et la tentation de l'irréel*, Ed.des Portes de France, Porrentigny, Paris-Bruxelles, 1947.

Eliade, Mircea, *"Treptele" lui Julien Green*, "Revista Fundațiilor Regale", nr.3, 1939, p.662-668.

Fitch, Brian T., *Aspects de la genèse d'une oeuvre onirique: les hallucinations et le rêve chez Bernanos et Julien Green*, "Revue des lettres modernes", n°153-156, 1972 (2), p.7-33.

Fongaro, Antoine, *L'Existence dans les romans de Julien Green*, Signorelli, Rome, 1954.

Gorkine, Michel, *Julien Green*, Nouvelles Editions Debresse, Paris, 1956.

Gruson-Karplus, Anne de, *Esthétique de l'imaginaire dans les romans de Julien Green*, "French Review", may 1962, nr.6, p.539-545.

Guiomar, Michel, *L'incendie de Mont-Cinère. Préface à une topo-analyse de Julien Green*, "Revue d'esthétique", n°1, 1967, p.74-87.

Jean, Michelle, *Julien Green entre dos poderes (Religion e instinto)*, "Textos" Universidad de Zaragoza, 1983, p.73-94.

Joye, Jean-Claude, *Julien Green et le monde de la fatalité*, Armand Druck, Berne, 1964 /teză de doctorat/.

Klein, Melanie, *A propos de l'identification*, "Les Temps modernes", février 1968, p.1428-1463.

Koëlla, Charles E., *La puissance du rêve chez J.Green*, "P.M.L.A.", june 1939, p.597-608.

Lacher, Walter, *Green et la désaffection du réel*, in *Le réalisme dans le roman contemporain*, Imprimerie centrale, Genève, 1940 /teză de doctorat/.

Lobet, Marcel, *Julien Green, chroniquer de l'âme*, "Revue générale belge", décembre 1958, p.21-29.

Scanned with OKEN Scanner

Madaule, Jacques, *Julien Green* in *Reconnaissances*, t.II, Desclée de Brower, Paris, 1944, p.67-99.

Maheu, G., *Le "grand refus" de Julien Green*, Québec, "La Revue de l'Université Laval", n°2, 1957, p.113-118.

Marcel, Gabriel, *Le Journal de Julien Green*, N.R.F., sept.1938, p.491-493.

Mauriac, François, *Julien Green*, "Biblio", n°10, 1949, p.14-15.

Micha, René, *Green ou le fantastique intérieur*, "Solstice", n°2, 1946, p.177-195.

Moeller, Charles, *Julien Green témoin de l'invisible* in *Littérature du XX-e siècle et christianisme*, t.I. *Silence de Dieu*, Castermann, Tournai, 1951, p.302-370.

Mor, Antonio, *Julien Green témoin de l'invisible*, Plon, Paris, 1973.

Muff, Oswald, *Le dialectique du néant et du désir dans l'oeuvre de Julien Green*, Imprimerie Keller, Zürich, 1967, /teză de doctorat/.

Noica, Constantin, *Léviathan de Julien Green (Paris)*, in *Semnele Minervei*, *Publicistica I*, Humanitas, București, 1994, p.408-410.

Petit, Jacques, *Julien Green: l'homme qui venait d'ailleurs*, Desclée de Brouwer, Bruges, 1969.

Petit, Jacques, *Julien Green*, coll. "Ecrivains devant Dieu", Desclée de Brouwer, Paris, 1970.

Poulet, Georges, *Julien Green*, in *Mesure de l'instant. Etudes sur le temps humain*, t.IV, Plon, Paris, 1968, p.337-377.

Poulet, Georges, *Julien Green*, in *La Pensée indéterminée*, t.IIII, *De Bergson à nos jours*, P.U.F., "Ecriture", Paris, 1990, p.185-189.

Prévost, Jean-Laurent, *Julien Green ou l'âme engagée*, Vitte, Lyon, 1960.

Rousseau, Guy Noël, *Sur le chemin de Julien Green*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1965.

Saint-Jean, Robert de, *Julien Green par lui-même*, Ed.du Seuil, Paris, 1965.

Sémolué, Jean, *Les constantes de Julien Green - Du Pamphlet contre les catholiques de France à Partir avant le jour*, "Esprit", oct.1963, p.434-444.

Scanned with OKEN Scanner

Sémolué, Jean, *Julien Green, ou l'obsession du mal*, Ed.du Centurion, coll. "Humanisme et Religion", Paris, 1964.

Simon, Pierre-Henri, *Julien Green, explorateur mystique de la nuit*, in *Histoire de la littérature française au XX-e siècle*, t.II, A.Colin, Paris, 1962, p.87-90.

Simon, Pierre-Henri, *Confessions et confidences: Julien Green*, in *Langage et Destin. Diagnostic des lettres françaises contemporaines*, La Renaissance du livre, Paris, 1966, p.72-81.

Sneyers, Germaine, *Orgueil et négation: H.de Montherlant et J.Green, Confidences d'auteurs: Le Journal et les souvenirs*, in *Romanciers d'entre deux guerres*, Ed.Universelles, Bruxelles, 1941, p. 146-159; p.210-219.

Stokes, Samuel, *Julian Green and the Thorn of Puritanism*, King's Crown Press, New York, 1955.

Talon, Henri A., *Julian Green: the American born French Novelist*, "Yale French Studies", nr.10, 1952, p.24-42.

Uijterwaal, J., *Julien Green. Personnalité et création romanesque*, Imprimerie royale von Gorcum, Assen, 1968 /teză de doctorat/.

xxx, *Julien Green - Configuration critique*, Textes réunis et présentés par Brian. T.Fitch, "Revue des lettres modernes", n°130-133, 1966.

III. *LUCRĂRI GENERALE*

Albérès, R.-M., *Portrait de notre héros*, Le Portulan, Paris, 1945.

Albérès, R.-M., *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Corrêa, Paris, 1949.

Albérès, R.-M., *L'Aventure intellectuelle du XX-e siècle*, A.Michel, Paris, 1959.

Albérès, R.-M., *Bilan littéraire du XX-e siècle*, Aubier, Paris, 1962.

Albérès, R.-M., *Histoire du roman moderne*, A.Michel, Paris, 1967.

Anzieu, Didier, *L'auto-analyse, son rôle dans la découverte de la psychanalyse de Freud*, P.U.F., Paris, 1959.

Archambault, Paul, *Témoins du spirituel*, Cahiers de la Nouvelle Journée, Paris, 1933.

Scanned with OKEN Scanner

Arendt, Hannah, *La Condition de l'homme moderne*, Calmann Lévy, Paris, 1961.

Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Ed.du Seuil, Paris, 1975.

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1938.

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1942.

Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes*, José Corti, Paris, 1943.

Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1948.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1957.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris, 1960.

Bachelard, Gaston, *Le droit de rêver*, P.U.F., Paris, 1970.

Bachelard, Gaston. *Flacăra unei lumînări*, Fundaţia Anastasia, 1994.

Balthasar, Hans Urs von, *Le chrétien et l'angoisse*, Desclée de Brouwer, Bruges, 1954.

Bargon, Louis A., *De Baudelaire à Mauriac. L'inquiétude contemporaine*, Castermann, Tournai, 1962.

Bataille, Georges, *La littérature et le mal*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1972.

Beaufret, Jean, *Introduction aux philosophies de l'existence*, Ed.Denoël, Paris, 1971.

Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, coll. "Poétique", Ed.du Seuil, Paris, 1980.

Beauvoir, Simone, *Littérature et métaphysique*, "Les Temps moderne", n°7, avril, 1946, p.1153-1163.

Béguin, Albert, *L'Ame romantique et le rêve*, José Corti, Paris, 1939.

Béguin, Albert-Bernard, J.-J., *Dieu dans la littérature actuelle*, Port de Saint-Jean d'Acre, Paris, 1955.

Bellemin-Noël, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, P.U.F., Paris, 1979.

Berdiaev, Nikolai, *Sensul creaţiei*, Humanitas, Bucureşti, 1992.

Bessière, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Libr.Larousse, Paris, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

Blanchot, Maurice, *La part du feu*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1949.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1955.

Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1959.

Blanchot, Maurice, *Rêver, écrire*, "N.R.F.", juin, 1961, p.1087-1096.

Boisdeffre, Pierre de, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Libr.Académique Perrin, Paris, 1962.

Boisdeffre, Pierre de, *Les écrivains de la nuit ou la Littérature change de signe*, Plon, Paris, 1973.

Borne, Etienne, *Le problème du mal*, P.U.F., Paris, 1958.

Bouchez, Madeleine, *La faute*, Bordas, Paris, 1971.

Brée, Germaine-Guiton, Margaret, *An Age of fiction. The french Novel from Gide to Camus*, Rutgers University Press, New Jersey, 1957.

Brombert,Victor, *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, José Corti, Paris, 1975.

Bruss, Elisabeth, *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, "Poétique", n°17, 1974, p.14-26.

Caillois, Roger, *Au coeur du fantastique*, José Corti, Paris, 1965.

Caillois, Roger, *L'Homme et le sacré*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1985.

Castelli, Enrico, *L'Existentialisme théologique*, Hermann, Ed.des Sciences et des Arts, Paris, 1948.

Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, J.Corti, Paris, 1951.

Chestov, Léon, *Les révélations de la mort*, Plon, Paris, 1923.

Ciocârlie, Livius, *Mari corespondențe*, Cartea Românească, București, 1981.

Cohn, Doritt, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Ed.du Seuil, Paris, 1981.

Comarnescu, Petru, *Posibilitățile literaturii-confesie*, "Revista Fundațiilor Regale", nr.8, 1934, p.415-419.

Cormeau, Nelly, *Physiologie du roman*, Nizet, Paris, 1966.

Crouzet, Michel, *Stendhal et le langage*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

Kierkegaard, Sören, *Journal* (extraits), t.I-IV (1834-1853). Traduit par Knud Frelov - Jean J.Gateau, N.R.F., Gallimard, Paris, 1950-1957.

Leiris, Michel, *Aurora*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1946.

Leiris, Michel, *L'Age d'homme*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1948.

Leiris, Michel, *La Règle du jeu (Biffures, Fourbis, Fibrilles, Frêle Bruit)*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1948-1976.

Malraux, André, *Antimémoires*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1972.

Mansfield, Katherine, *Journal*, Traduit par Marthe Duproix, Libr.Stock, Paris, 1932.

Marcel, Gabriel, *Journal métaphysique*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1935.

Mauriac, François, *Journal*, t.I-III, Grasset, Paris, 1935-1940; t.IV-V, Flammarion, Paris, 1950-1953.

Mauriac, François, *Mémoires intérieurs; Nouveaux Mémoires intérieurs*, Flammarion, Paris, 1953; 1965.

Nin, Anaïs, *Journal*, t.I-V, Stock, Paris, 1969-1974.

Saint-Jean, Robert de, *Journal d'un journaliste*, Grasset, Paris, 1974.

Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1964.

Simon, Pierre-Henri, *Expériences*, in *Parier pour l'homme*, Ed.du Seuil, Paris, 1973.

Stendhal, *Oeuvres intimes*, t.I-II, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., Gallimard, Paris, 1981.

Strindberg, Auguste, *Journal occulte*, Mercure de France, Paris, 1971.

Valéry, Paul, *Propos me concernant*, in Berne Joffroy, *Présence de Valéry*, Plon, Paris, 1944, p.163-177.

Valéry, Paul, *Caiete (Fragmente)*, Traducere de Marius Ghica, in *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Ed. Univers, București, 1989.

Woolf, Virginia, *Journal d'un écrivain*, traduit par Beaumont, Editions du Rocher, Monaco, 1958.

Yourcenar, Marguerite, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Maurice Galey, Le Centurion, Paris, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

INTRODUCERE 5

PARTEA ÎNTÎI
PERSONALITATEA LUI JULIEN GREEN ÎN LITERATURA SA CONFESIVĂ

I. Poetica și sociologia textului intimist. Jurnalul și autobiografia în secolul al XX-lea 25

II. Dimensiunea metafizică a scrierilor subiective greeniene

1. "Oglinda interioară" 60

2. Aspecte ale angoasei greeniene 65

3. Eliberarea de angoasă. În căutarea unui echilibru 77

III. Concepția asupra operei de artă 97

IV. Cronica unei epoci 107

PARTEA A DOUA
CONDIȚIA DRAMATICĂ A EROULUI ÎN OPERELE DE FICȚIUNE ALE LUI JULIEN GREEN

I. Sentimentul tragic al existenței în literatura secolului al XX-lea 113

II. Forme de angoasă trăite de personaje - cercuri ale "infernului"greenian 117

III. Tentativa unei evaziuni în afara realității cotidiene 152

CONCLUZII 167

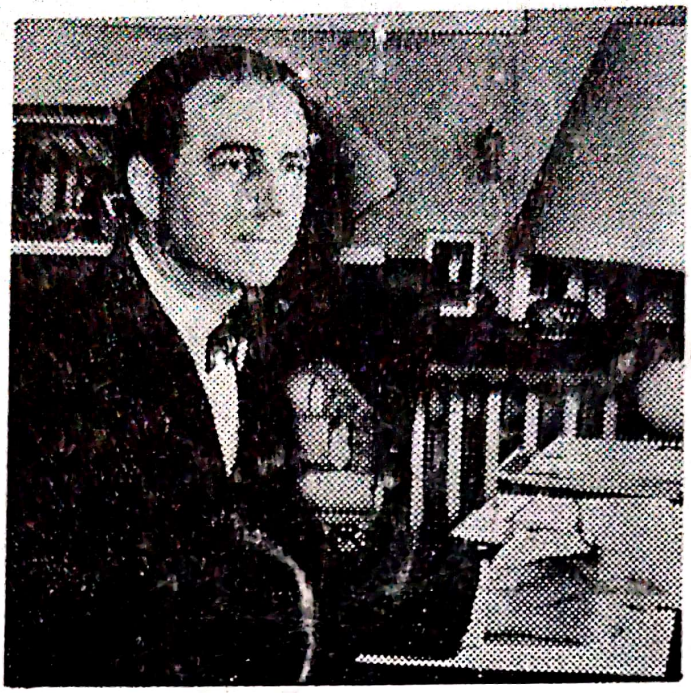
RÉSUMÉ 171

BIBLIOGRAFIE 181

199

Scanned with OKEN Scanner

25



Cartea este consacrată personalității lui JULIEN GREEN, scriitor francez de origine americană, născut la Paris în 1900, una din marile conștiințe problematizante ale veacului nostru. Reprezentant al romanului abisurilor, în tradiție dostoievskiană, al literaturii onirice și fantastice, Julien Green este și autorul contemporan cu cea mai întinsă operă autobiografică.

Întreaga sa creație literară, aventura sa umană și drama religioasă se află sub semnul viziunii tragice a existenței. „Călătoria spre absolut" este, după cum singur mărturisește, cea mai adîncă semnificație a scrierilor lui.

ISBN 973-9149-51-0

LEI 5.320

Scanned with OKEN Scanner